

Kapitel XII

Multiple Chiasmen

Versuch einer kurzen Situationsbeschreibung ›moderner Musik und Malerei zwischen Sicht- und Hörbarem, Sehen und Hören, Bild und Klang

1. Nur sehend sehen, nur hörend hören (401) | 2. Klangbilder und Bildklänge (416) |
3. Zur metaphorischen Deutung bildlicher Rede (424) | 4. Pathische *aisthesis* ausgesetzten Lebens (429) | 5. Schluss (435)

1. Nur sehend sehen, nur hörend hören

Es ist das unendliche Privileg der Bilder, absolut nichts sagen und erst recht nichts verlauten lassen zu müssen.¹ Von Menschenhand geschaffen, bleiben sie stumm wie natürliche Dinge, ohne doch je wie diese nur indifferent an Ort und Stelle zu verharren. In ihrem bloßen Dasein richten sie sich zwar an nichts und niemanden; doch sind sie ganz und gar darauf angewiesen, bei Gelegenheit zu zeigen, was sie uns sehen lassen. Sie, speziell die Kunstd Bilder moderner Malerei, von denen hier allein die Rede sein soll², zeigen nur, indem sie sehen lassen, was auch immer. Keineswegs ist sicher, dass sie stets und unvermeidlich etwas Identifizierbares zeigen und dass darin ihr eigentlicher Sinn liegen muss. Was sie sehen lassen bzw. ob sie

1 Die Betonung liegt hier eindeutig auf ›müssen‹. Und ›absolut‹ ist vom lat. *absolvere* (ablösen, losmachen, befreien, freisprechen etc.) her zu lesen, das eine Bewegung des – niemals völlig gelingenden – Sichlösens andeutet, nicht als Anzeige einer schlechterdings ›jenseits‹ jeglichen Sagens und jeglicher Sagbarkeit liegenden Irrelativität.

2 Wobei ich das Attribut ›modern‹ sehr weit fasse, nämlich so, dass es sowohl in der Musik wie auch in der Malerei ein grundsätzlich gebrochenes Verhältnis zu jeglicher vor-gegebenen bzw. normativen Wirklichkeit impliziert, das sich ihr gegenüber als autark zu behaupten versucht. Darunter verstehe ich aber gerade nicht die viel zitierte »Eliminierung alles Vorgegebenen«. Allemaal bleiben nämlich Künstler:innen sich selbst, als leibhafte, sensible und responsive Wesen, vorgegeben. Nur darauf können sie letztlich ihren mit ästhetischen Mitteln ausgefochtenen Kampf um ein lebbares Leben stützen. Darauf komme ich am Schluss zurück.

überhaupt ›etwas‹ sehen lassen, muss sich zeigen. Nicht so, dass das Sehen zuerst stattfinden müsste, damit sich dann gegebenenfalls etwas zeigen kann; vielmehr so, dass das Sichzeigen im Modus des Sehens selbst stattfindet, und so, dass man genau darauf auch aufmerksam wird. Das Sehen manifestiert das Sich-Zeigen im gleichen Zug. Nur so lassen Bilder sehen: sehend realisiert das menschliche Auge, was sie zu sehen geben, und dabei das Sichzeigen der Bilder als solches. Dazu sind allerdings Augen erforderlich, die nicht ›nur sehen‹, sondern hinsehen, schauen und mustern können wie in einem *studium*³, aber auch sich ergreifen, hinreißen und bestechen lassen in pathischer *aisthesis* und in diversen Formen besonderer ästhetischer Zuwendung. Max Imdahl sprach von einem (nicht identifizierenden) »sehenden Sehen«.⁴ Dieses richtet sich nicht souverän auf ein an sich totes Bild, um sich des bildlich Sichtbaren und des an ihm Identifizierbaren zu bemächtigen. Vielmehr realisiert es, dass das Bild ›zu sehen gibt‹, vorausgesetzt, ein darauf aufmerksames Sehen greift das Sichtbare auf – nicht als Anderes ›wiedergebendes‹, sondern als seinerseits originär ›sichtbar Machendes‹. Vermittels des Bildes gibt moderne Kunst nicht etwa Sichtbares wieder, sondern macht allererst sichtbar, heißt es bekanntlich programmatisch in Paul Klees *Schöpferischer Konfession* (1918). Dieses ›Machen‹ geht aber weder einseitig vom Bild aus, noch auch steht es seinen Be-trachter:innen zu Gebote. Vielmehr spielt es sich zwischen Bild und letzteren ab, ungeregelt, anarchisch und mit unvorhersehbaren Konsequenzen.

Für die Musik der Moderne gilt, seit dem sie ›zu sich selbst gekommen‹ zu sein scheint, analog: Ihr unendliches Privileg ist es, absolut nichts sagen und darüber hinaus vor Augen führen zu müssen.⁵ Darf das Bild ganz und gar Bild und nichts als das sein, so darf die Musik ganz und gar Musik und nichts als das sein. Selbst wenn sie sich im Choral, im Liederzyklus und im Libretto gesungener

3 R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989, 53.

4 R. Rosenberg, *Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung*; archiv.ub.uni-heidelberg.de/ardok/volltexte/2006/193/.

5 Vgl. in diesem Sinne E. Levinas, *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, in: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, Kap. VII, hier: 105, 110 f.

Worte bedient, selbst wenn sie eine gewisse bildliche Vorstellung programmatisch vorgibt und ihrerseits wie in Ralph Vaughan Williams' *Songs of Travel* Bilder hervorruft: nichts dergleichen *muss* sie tun; und wenn, dann doch so, dass sie all das ganz und gar zu Musik macht. Insofern gilt sie als von jeglicher nicht-musikalischen Vorgabe und von jeglicher über sie hinausweisenden Verpflichtung befreit. Sie lässt *nur hören* – wenn auch vielfach nichts, was sich als ›etwas‹ ohne Weiteres identifizieren ließe. Liegt das, was Musik bzw. Musikalisches als solche(s) ausmacht, nicht ganz und gar im ›Wie‹ des zu Gehör zu Bringenden?⁶ Bezieht sich nicht stets auf dieses ›Wie‹ die Anweisung, es »mit äußerster«, gegebenenfalls auch »abgründiger, ja maßloser Sensibilität« vorzutragen – handle es sich nun um die posthume Cis-Moll-Nocturne (op. 27; 1827) Frédéric Chopins, des angeblichen »Erfinders und Gründers moderner Sensibilität«⁷, um Johannes Brahms' *Intermezzi*, wie in diesem Fall⁸, oder um Alexander Skrjabins *Préludes*?

In jedem Fall gibt Musik zu hören, was sich niemals als eindeutig zu hören Gegebenes ›festmachen‹ lässt. Deshalb muss sich ›wirkliches‹ Hören, will es ihr gerecht werden, stets und unvermeidlich als ein Hinein- und Heraushören erweisen. Auch die strikteste Werkstreue kann und will, recht verstanden, niemals die Spielräume eines wirklich hörenden Hörens eliminieren, das sich ergreifen, rhythmisch ›mitnehmen‹ und schließlich hinreißen lässt... Wie das Bild zu sehen gibt, so gibt das Stück dem zu hören, der nicht nur ›Ohren hat‹ und in diesem Sinne hören kann, sondern sich im Modus des Hörens dem zu hören Gegebenen hingibt, ohne es souverän beherrschen zu wollen. Nur so kann ein hörendes Hören realisieren, was das Stück originär hörbar macht, so aber, dass es dabei rückhaltlos auf seine Hörer angewiesen bleibt. Selbst die x-te musikalische Wiedergabe gibt nie etwas *nur* wieder, sofern ihr ein hörendes Hö-

6 Vgl. C. Grüny, *Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57, Nr. 6 (2009), 907–932. Levinas bezieht dieses ›Wie‹ auf die Ablösung von jeglicher Substanzialität, wie er sie *par excellence* in der Musik bzw. in verklingenden Tönen erkennt, deren eigentliche »Musikalität« er genau so definiert, um letztere dann auch in der darstellenden Kunst wiederzuerkennen. Offensichtlich meint »Musikalität« hier nur ein formales Element des Ästhetischen.

7 V. Jankélévitch, B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris 1978, 219.

8 J. Kaiser, *Glenn Gould*, in: K. Stadler (Hg.), *Lust an der Musik*, München, Mainz 1989, 259–270, hier: 261.

ren folgt. Auch hier spielt sich alles in einem Zwischenreich ab: zwischen zu hören Gegebenem einerseits und denjenigen, die sich ihm überantworten, andererseits. Auch hier gilt: was zu hören ist, muss sich zeigen; und zwar so, dass man auf das Sichzeigen als solches aufmerksam wird.

So bietet es sich an, im Fall des Sehens und des Hörens phänomenologisch von Formen des Sichzeigens zu sprechen – mit Bezug auf Subjekte, denen sich etwas zeigen kann und die sich etwas zeigen ›lassen können‹, ohne dass das fragliche ›Lassen‹ streng genommen wiederum auf das subjektive ›Können‹ eines *homo capax* bzw. eines *sujet capable*⁹ rückführbar wäre. Wenn sich das ästhetisch entscheidende sehende Sehen so wie auch das hörende Hören in jenem Zwischenreich abspielt, kann es weder auf ein Bild oder auf ein aufgeführtes Stück noch auch auf ein souverän des Sicht- und Hörbaren sich bemächtigendes Subjekt zurückzuführen ein. Das Bild lässt nur so sehen, das Stück lässt nur so hören, dass alles darauf ankommt, ob und wie sich ein wahrnehmendes Subjekt Sicht- und Hörbares auch ›geben‹ lässt.¹⁰

Gewiss gilt das jeweils in unterschiedlicher Art und Weise, denn das aufgeführte Stück *muss* ich hören. Ich kann es nicht *nicht* hören, es sei denn in verlasse den Raum. Vor dem Bild aber kann ich jederzeit die Augen schließen. Ich kann es auch *nicht* sehen, nicht sehen wollen. Die visuelle Abwendung von ihm macht es wirklich unsichtbar, wohingegen kein Weg- und Überhören das Hören vermeiden kann. Das Bild ist still, stumm und so gesehen vollkommen passiv und unaufdringlich. Aus eigener Kraft vermag es nichts, es sei denn, man setzt sich ihm aus. Wo man es aufbewahrt, in der Regel musealisiert, ist es auf Gedeih und Verderb darauf angewiesen, aufgesucht, angemessen beleuchtet und schließlich bestaunt zu werden. Werden die Lichter gelöscht, wenn der Tag zur Neige geht, fällt es in die pure Materialität toter Materie zurück. Bilder ›leben‹ nur durch unser Sehen. Bilder gibt es nur als gesehene; als ästhetische

9 P. Ricoeur, *The Problem of the Will and Philosophical Discourse*, in: J. M. Edie et al. (eds.), *Patterns of the Life-World*, Evanston 1970, 273–289, hier: 283 f.; P. Ricoeur, *De la métaphysique à la Morale*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 4 (1993), 455–477, bes. 469 f.

10 Siehe zu den Begriffen des ›Gebens‹ und ›Zeigens‹ E. Levinas, *Über die ›Ideen‹ von E. Husserl*, in: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, 37–78.

Objekte im engeren Sinne nur vermittels eines sehenden Sehens – kraft eines ›Lebens der Augen‹.¹¹ Und seitdem man Bilder von jeglichem Anspruch, noch anderes zu sein als nur bildlich Sichtbares, befreit hat, erfordern sie scheinbar auch ein ›reines‹, von allen Beimischungen einer heterogenen *aisthesis* gereinigtes Sehen, das für das Wunder des Sichzeigens selbst aufgeschlossen ist. Nur durch ›reines Sehen‹, heißt es, das an ›reiner Sichtbarkeit‹ interessiert ist, gibt es endlich Bilder, die nichts als Bilder sein dürfen¹² – vorausgesetzt, man ringt sich zu »voraussetzungsloser« Seherfahrung durch, die jegliche Dinglichkeit und konkrete Wirklichkeit hinter sich lässt bzw. davon ›abstrahiert‹, um sich ganz und gar der Wahrnehmung des zu sehen Gegebenen zu überlassen und in ihr aufzugehen, ohne dabei nach irgendeinem Sinn oder Zweck zu fragen.¹³

»In der Malerei gibt es nichts zu lesen, es gibt nur zu sehen«, behauptete kategorisch Theo van Doesburg.¹⁴ Er hätte auch sagen können, es gebe darüber hinaus nichts zu hören, zu riechen und zu schmecken. Demnach hätte das ›moderne‹ sehende Sehen allerdings nicht nur alle anderen Sinne, sondern auch alles normalerweise Sichtbare hinter sich gelassen und wäre erst dadurch »zu sich selbst gekommenen« (Conrad Fiedler). Nur auf den ersten Blick mutet es paradox an, sich ganz in diesem Sinne in ein Museum begeben zu wollen, um dort *nichts* zu sehen. Wird man nicht erst so, d.h. unter Verzicht auf ein normalisiertes Sehen, überhaupt auf das »Phänomen des Sehens« selbst¹⁵ aufmerksam?

Man hat in diesem Sinne vielfach von der Autonomie des Bildes, des Sehens, der Farbe und der Kunst gesprochen, kann damit aber wohl doch keine Selbstgesetzgebung meinen, wie es der Wortsinn besagt, sondern lediglich, dass das Bild, das Sehen, die Farben und die Kunst bzw. die an ihm beteiligten Künste nunmehr auf rein gar nichts anderes verpflichtet sein sollen. Mangels eines erkennbaren

11 Vgl. J. Starobinski, *Das Leben der Augen*, Berlin, Frankfurt/M., Wien 1984; J. Berger, *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Berlin ¹¹2009.

12 Siehe W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1986, 10 ff.

13 Vgl. W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert 1* [1954], München ⁶1979, 61 [=M/1].

14 www.minas-mainz.de/html/lectures/lecture_09.htm.

15 C. Fiedler, *Schriften über Kunst*, Köln 1977, 173, 175.

ästhetischen ›Gesetzes‹¹⁶ ist allerdings treffender von Autarkie auszugehen. Das Bild steht für sich, schweigend bzw. nichts *sagend*.¹⁷ Weder spricht es, noch klingt es. Ganz sich selbst überlassen hängt es in der Stille der Museen. Wenn diese die Bilder als »Stimmen der Stille« aufbewahren sollen, wie André Malraux meinte, so müssen wir doch zugeben, dass sie rein gar nichts verlauten lassen und unhörbar bleiben.¹⁸ Dennoch, insistiert Werner Haftmann, wäre ihnen gegenüber dies die einzige angemessene »Haltung: jedes Bild abzuhören nach dem ihm innewohnenden Anruf einer uns noch verborgenen Erfahrung [...].«¹⁹

Wie kommt es, dass man diesem »tragischen Treibgut der Kultur in den Schreinen der Museen« (M/1, 446) im Zeichen eines reinen Sehens, reiner Sichtbarkeit und reiner Malerei²⁰ hartnäckig eine gewisse *Vernehmbarkeit* zuschreiben will? Muss das nicht darauf hinauslaufen, die Apologie der Reinheit zu unterlaufen und jenes absolute Privileg der modernen Bilder wieder in Abrede zu stellen? Geben die Bilder nicht *nur* zu sehen, machen sie vielmehr auch vernehmlich, was sich in gewisser Weise *hören lassen* müsste (wenn auch nur im Antworten auf jene Stimmen der Stille), kann dann nicht eine akroamatische Hermeneutik für sie zuständig werden, die nachvollzieht, was im Modus des Sehens gewissermaßen zu verstehen gegeben wird?²¹ Erweist sich letztlich auch das, was sich im Modus des Sehens zeigt, als eine Art des Hörens auf das, was uns kraft eines Bildes in Anspruch nimmt? Oder produziert vielmehr umgekehrt alles Sich-Zeigen (auch dessen, was wir hörend realisieren) zunächst nur ›Bilder‹, fassen wir diesen Begriff nur weit genug, nämlich so, dass er alles einschließt, was geistig ›etwas sehen lässt‹, wie es Martin Heidegger vorgeschlagen hat?²² Muss sich nicht

16 Ebd., 232.

17 Siehe Hess, *Dokumente*, III, zu Giorgio di Chirico.

18 A. Malraux, *Stimmen der Stille*, München, Zürich 1956; M. Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, München 1994, 121; *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, III.

19 W. Haftmann, *Skizzenbuch. Zur Kultur der Gegenwart*, München 1960, 121.

20 U. Reißer, N. Wolf (Hg.), *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*, Stuttgart 2003, 35.

21 Vgl. M. Riedel, *Hören auf die Sprache. Die akroamatische Dimension der Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1990, 10, 59, 63–66; J. Trabant, *Traditionen Humboldts*, Frankfurt/M. 1990, 176.

22 M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, 200 f. An dieser Stelle droht in der Tat ein Ikonismus, der nicht nur behauptet, »alles, was sichtbar

auch allem Hören zunächst etwas zeigen? Und ist letzteres so zu verstehen, dass sich das Sichzeigende *sehen lassen* muss, wie es eine zutiefst lichtmetaphysisch bestimmte Überlieferung nahelegt, die alles Sichzeigende als geistig Sichtbares auffasst?²³

Offensichtlich haben wir es hier nicht nur mit einem weitgehen den Auseinandertreten von Sehen und Hören als Erfahrungsmodalitäten zu tun, die sich zu einem ›reinen‹ Sehen und ›reinen‹ Hören steigern und voneinander trennen können, sondern auch mit *gegenläufigen und überkreuzten Interpretationen dieser Modalitäten selbst*. Im einen Fall können sie besagen, auch Sehen sei eine Art Hören bzw. Vernehmen, im anderen Fall umgekehrt, auch Hören sei eine Art Sehen, Realisieren von ›Bildern‹ oder geistiger Sichtbarkeit. Derart überkreuzte Interpretationen des Sehens (als eines Hörens) und des Hörens (als eines Sehens) haben im vergangenen Jahrhundert hohe Wellen geschlagen, ohne dass es zur Versöhnung der Verteidiger des Sehens mit den Verfechtern des Hörens gekommen wäre. Hat Jacques Derrida nicht einen radikalen Prozess gegen die abendländische Metaphysik genau deshalb eröffnet, weil er glaubte nachweisen zu können, dass sie bis hin zu Edmund Husserl im Grunde alles, was sich dem Bewusstsein als Erfahrbare darstellt, als von diesem ›Vernommenes‹ versteht, d.h. so, dass es gleichsam sich selbst hört, um auf diese Weise seine eigene Präsenz und die eigene Macht der Gegenwärtigung alles Erfahrenen zu verbürgen?²⁴ War aber diese Metaphysik nicht von Platon bis Hegel immer auf das Denken einer Präsenz eingeschworen, die nur in einem geistigen Licht erfahrbar wird? Hatte sie insofern nicht stets das Sehen, die Aufklärung des Sichtbaren und das »Auge des Begriffs« privilegiert?²⁵

In Interpretationen moderner Malerei und moderner Musik begegnet uns, darum unbekümmert, demgegenüber immer wieder ein Insistieren darauf, man widme sich im einen Fall nur dem Sehen,

wird, kann auch Bild sein« (G. Boehm), sondern jeglicher Erfahrung abverlangt, das jeweils Erfahrene bildlich zu manifestieren. Vgl. Zum fraglichen Ikonismus in der eingeschränkteren Bedeutung vgl. B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010, 78, 108.

23 M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of vision in twentieth-century french thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1994.

24 J. Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt/M. 1979, 65 ff., 163.

25 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte. Bd. I. Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg 1994, 32.

im anderen Fall nur dem Hören, nur Bildern oder nur Klängen in ihrer ästhetischen Erfahrbarkeit, um einem sehenden Sehen oder einem hörenden Hören autarke Freiheitsspielräume zu eröffnen und dauerhaft zu sichern. Sollte die Apologie der Reinheit nicht gerade darauf hinauslaufen, das ›moderne‹ Bild vor jeglicher Erwartung in Schutz zu nehmen, *Anderes* als nur Sichtbares zu präsentieren bzw. überhaupt erst sichtbar zu machen?²⁶ Sollte sie das endlich zu sich selbst gebrachte, nichts Anderem mehr verpflichtete Hören nicht vollkommen gegenüber fremden Ansprüchen abgrenzen? Woher auch immer das zu Gehör zu Bringende röhren mag, im Ereignis des Hörens genügt es demnach so weit wie nur möglich sich selbst – auch wenn es stimmen sollte, dass sich kein ›Selbst‹ des musikalischen Kunstwerks nachweisen lässt. Die Genealogie des reinen Bildes wie auch die Genealogie des derart autarken Hörereignisses weist u. U. allerdings weit und tief in »seelische Antwortverhältnisse« zur Natur, in eine *extase de la vie* und in einen *horreur de la vie* zurück, das dem Anruf der Welt folgt oder dem »Kommen des Unbewussten« nachgibt.²⁷ Und je weiter und tiefer man in Richtung dessen zurückgeht, was die in den entsprechenden Künsten sich manifestierende ästhetische Erfahrung zunächst herausfordert hat, desto mehr erweisen sich Sehen und Hören als miteinander assoziiert, vermischt oder synästhetisch kontaminiert. Niemals steht reines Sehen und reines Hören am Anfang menschlicher Erfahrung.²⁸ Allenfalls können reines sehendes Sehen und reines hörendes Hören aus Prozessen der Differenzierung und der Abgrenzung voneinander hervorgehen. Muss demnach nicht am Anfang der ›Emanzipation‹ des Sehens und des Hörens von allen anderen Sinnen eine Nicht-Differenziertheit stehen, die, wenn überhaupt, nur mit Mühen und künstlich zu überwinden sein wird? Gehen wir psycho-ontogenetisch

26 Fiedler, *Schriften über Kunst*, 194, 215, 229.

27 M/1, 40 ff., 118, 315, 516.

28 Auch dann nicht, wenn einer der normalerweise verfügbaren Sinne ganz ausfällt und jemand nur hören oder nur sehen kann. *Bloß* hören oder *bloß* sehen zu können, bedeutet keineswegs, zu ›reinem‹ Hören oder zu ›reinem‹ Sehen im Sinne der hier eingeführten zugespitzten Deutung in der Lage zu sein. Beides bringt niemand als natürliche Fähigkeit mit; beides geht vielmehr aus subtilen Prozessen einer Art Destillation und Sublimierung aus einem zunächst gerade nicht speziell ästhetisch sehenden Sehen und nicht hörenden Hören hervor.

tisch so weit wie möglich zurück²⁹, so stoßen wir auf einen leiblichen Resonanzkörper, der seinerseits respondieren kann³⁰ und auf diese Weise beweist, dass es sich um Anfänge psychischen Lebens handelt. Allerdings nur in gewissen physischen Grenzen dessen, wofür es empfänglich ist. Dieser Resonanzkörper entpuppt sich in phänomenologischer Beschreibung als ein Leib, der sich immerfort unter ungeteilter Mitbeteiligung aller Sinne synergetisch zu allem Erfahrenen verhält. Den ständigen leiblichen Vollzug dieser Synergie muss man erst künstlich fragmentieren, um etwas derart Abstraktes wie ›bloßes‹ oder ›reines‹ Sehen und Hören aus ihm herauspräparieren zu können.³¹

Nicht wenige Künstler:innen der Moderne, die an Analogien, Parallelen, Isomorphien, Interferenzen und sogar an einer tieferen – sei es verlorenen, sei es wiederzugewinnenden – Identität von Sicht-

29 Wie es die genetische Psychologie seinerzeit vorgeschlagen hat. Einflussreich war vor allem H. Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie* [1926], München ⁴1970, § 13, 61, der jene Nicht-Differenziertheit als Synästhesie einstufte. Daran knüpften (kritisch) Kurt Goldstein (*Über den gegenseitigen Einfluss motorischer und sensorischer Vorgänge. Mit kinematographischen Vorführungen*, in: *Bericht über den X. Kongress für experimentelle Psychologie in Bonn, April 1927*, Jena 1928, 116 ff.), Ernst Cassirer (*Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis* [1929], Darmstadt ⁷1954, 41) und Maurice Merleau-Ponty mit seiner Konzeption einer primordialen »Kommunikation der Sinne« und einer »»Urschicht« des Empfindens« an, »die der Teilung der Sinne vorgängig« sei (*Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945], Berlin 1966, 266). Hier liegen Rückbezüge auf Aristoteles' *koine aisthesis*, auf den *sensus communis* bzw. *sensus interior* und auf das *sensorium commune* ebenso nahe wie auf Johann G. Herders Theorie seelischer Einbildung. Vgl. ausführlich dazu die Beiträge in: H. Adler, U. Zeuch (Hg.), *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002. In die gleiche Richtung wie Merleau-Ponty zielte Helmuth Plessner mit seiner Schrift *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* [1923], in: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt/M. 1980, 7–316. Von »tiefster Nichtdifferenziertheit« spricht später der Psychoanalytiker René Spitz mit Blick auf den »coenästhetischen« Leib des Kleinkindes (*Vom Säugling zum Kleinkind. Naturgeschichte der Mutter-Kind-Beziehungen im ersten Lebensjahr*, Stuttgart ⁶1980, 62, 71). Entscheidend sind in diesem Zusammenhang nicht die psychologischen Befunde als solche, sondern Versuche, sie ästhetisch zu nutzen. Siehe dazu die folgende Anm. 32.

30 Vgl. Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, 80 f., sowie den Hinweis auf S. K. Langer bei C. Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, 92.

31 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 265.

und Hörbarem, Bildern und Klängen, Musik und Malerei interessiert waren, haben mit der Idee geliebäugelt, ihre ästhetische Sensibilität durch Rückbesinnung auf noch nicht rationalistisch überformte, differenzierte oder fragmentierte »Urzustände« der Erfahrung zu erneuern. Wie Melanie Gruß ausführlich gezeigt hat, kam dabei solchen Zuständen, deren Überbleibsel man in der Tiefe der eigenen Gegenwart verschüttet wähnte, häufig ein kulturkritischer Nimbus zu, wo immer man sich von ihrer Reaktivierung eine Erneuerung ästhetischer Erfahrung versprach.³² »Das Primitive, das Dämonische, das Archaische, darunter ahnt der moderne Geist die alte magische Einheit«, ja sogar eine Art Vor-Welt, in der »Mensch und Umwelt« noch nicht getrennt erscheinen (M/1, 191). Aber können solche Urzustände je rein gewesen sein bzw. wieder rein zum Vorschein kommen, wenn man sie einmal hinter sich gelassen hat? Und sind sie – wenn nicht im ontogenetisch oder gattungsgeschichtlich Primitiven, im Dämonischen oder Archaischen – ersatzweise dort zu finden, wo Paul Gauguin sie zu finden vorgab, nämlich im Exotischen? Oder versprechen vielmehr Verfahren der »totalen Negation aller Trübungsquellen«³³, wie sie Kasimir Malewitsch versucht hat, zu der gesuchten Erneuerung zu verhelfen? Sprudeln deren Quellen aus einer verlorenen ontogenetischen Kindheit oder gattungsgeschichtlich

32 M. Gruß, *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchs- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld 2017. So richtete man sich gegen »eindimensionale«, »entwicklichte«, technisch und rationalistisch überformte Erfahrung und glaubte das dagegen in Stellung gebrachte Synästhetische »in »urmenschlichen« Kontexten« verorten zu können, die wie ein »Fossil« der Ursprünge menschlicher Kultur erhalten geblieben sein sollen (vgl. ebd., 18, 183, 213, 302). Gruß zeigt einerseits, wie wenig sich das zeitweise zur ästhetischen Modeerscheinung aufgerückte Synästhetische generell für eine solchen Indienstnahme eignet und wie es gleichwohl mit der Aussicht auf neue, erst technisch zu bewerkstelligende, keineswegs »ursprüngliche« Erfahrungen herbeizitiert werden konnte (vgl. ebd., 166, 227, 261, 377). Zeitweise konnte der Eindruck entstehen, das Synästhetische fundiere sogar den Ursprung der Künste und weise zugleich den Weg in deren künftige, inter-mediale Konstellation bzw. zu einer Kunst-Synthese, wie sie die Romantik und die Idee des Gesamtkunstwerks im 19. Jahrhundert vorgezeichnet hatten (ebd., 199 ff.; vgl. H. Düchting, *Bilder nach Musik – Zum Problem der Visualisierung musikalischer Eindrücke*, in: J. Jewanski, N. Sidler [Hg.], *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Bern 2006, 399–406, hier: 400 f.).

33 Ebd., 227; W. Haftmann, *Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1980, 201.

chen Primitivität, auf die man sich nur zurückzubesinnen bräuchte³⁴, oder liegen sie vielmehr vor uns in einer wieder zu gewinnenden Naivität? Für Paul Cézanne war die Antwort klar: Ich bin, schreibt er, »nicht mehr unschuldig. Wir sind zivilisierte Menschen [...]. Es gibt eine Art von Barbarei bei den falschen Primitiven, die hassenwerter ist als selbst die Akademie; man kann heute nicht mehr primitiv sein.«³⁵ Ungeachtet dieser Bedenken geistert die Idee einer *erst zu gewinnenden, neuen Sensibilität* nach dem Urteil Haftmanns durch die moderne Kunst – von Paul Klee, der auf die Reaktivierung eines ursprünglichen, von einer »modernen Sensibilität« allerdings erst zu rehabilitierenden Weltbezugs aus war, bis hin zu Pablo Picasso, Henri Rousseau, Otto W. Schulze (Wols), Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Franz Kline.

Was das Liebäugeln mit dem Primitiven, mit dem Archaischen, Dämonischen oder auch Magisch-Legendären angeht, so drängt sich zweifellos die Frage auf, ob diese Titel bloße Regressionen in eine ontogenetische oder gattungsgeschichtliche ›Kindheit‹ anzeigen sollen. So oder so kann man »auf die Kindheit zurückkommen [revenir à l'enfance]«; und das muss keineswegs darauf hinauslaufen, »zur Kindheit zurück[zu]kehren [retourner en enfance]«. Ersteres würde bedeuten: in gewisser Weise wieder Kind zu werden; letzteres würde bedeuten, »das Kind zu geben«. Hier hat man lt. Vladimir Jankélévitch nur die Wahl zwischen Verjüngung und Verblödung (*gâtisme*).³⁶ Aber weder das eine noch das andere hatten jene im Sinn, die man als »Primitive einer neuen Sensibilität« bezeichnen könnte. Ihre ästhetischen Verfahren glichen eher Methoden der Destillation, der Purifikation und der Läuterung, die allerdings derart gegensätzliche Richtungen wie die formale Abstraktion einerseits und die Würdigung des Realen in seiner ganzen Zerbrechlichkeit, Un-Menschlichkeit und Dämonie³⁷ andererseits einschlagen konnten. Während die formale Abstraktion aktiv konstruiert, lässt die Würdigung des Realen, insofern es dem Künstler widerfährt, dessen pathische Passivität zum Vorschein kommen. Steht aber am Ende

34 Vgl. Gruß, *Synästhesie als Diskurs*, 65, 205 zur ästhetischen Re-Primitivierung.

35 P. Cézanne, *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Mittenwald 1980, 17 f.

36 V. Jankélévitch, *Austerität und Dekadenz*, in: *Das Verzeihen. Essays zur Moral und Kulturphilosophie*, Frankfurt/M. 2004, 186–239, hier: 227.

37 Haftmann, *Skizzenbuch*, 60 ff. Hier erinnert die Rede vom Unmenschlichen an das Inhumane bei J.-F. Lyotard, *Das Inhumane*, Wien³2006.

von beiden, zunächst gegensätzlichen, dann aber vielfach miteinander verschlungenen Wegen auf jeden Fall ein durch ästhetische Läuterung zu sich selbst gebrachtes Sehen, das sich in ganz für sich und nichts Anderes stehenden Bildern niederschlägt und sich an ihnen erfreut, ohne noch irgendeinem physischem oder geistigem ›Sinn‹ verbunden oder gar verpflichtet zu sein? Gilt analog das Gleiche für ein zu sich selbst gebrachtes Hören, das nur noch Hören sein will und ›zeitgemäßer‹ Musik überhaupt nichts anderes mehr abverlangt? Ist das Auge im reinen Sehen so dem Sichtbaren überantwortet, das nichts mehr hören lässt, wie das Ohr dem Hörbaren, das nichts mehr sehen lässt?

Genau das wäre zu erwarten, wenn wir es in der Kunst nur noch mit einem reinen Sehen und in der Musik nur noch mit einem reinen Hören zu tun hätten. Auf der Ebene der ästhetischen Erfahrung sollten wir es demzufolge nur noch mit Sehen *oder* Hören, niemals aber mit einer Vermischung von Sehen und Hören und niemals zugleich auch mit anderem (wie etwa mit anderen Sinnen oder mit ›Lesen‹, ›Verstehen‹, ›Deuten‹ usw.) zu tun bekommen. Und das Gleiche sollte auf der Ebene der theoretischen Interpretation dieser Erfahrung gelten.

Umso erstaunlicher mutet es an, wie oft in der Kunst wie auch in der Musik gewissermaßen Übergriffe vorkommen, die Bildern Musikalisches attestieren und umgekehrt Musik Farbigkeit zusprechen.³⁸ Kann ein Bild ›wirklich‹ klingen? Und kann Gehörtes ›wirklich‹ koloriert sein? Ist es von vornherein unsinnig so fragen?³⁹ Oder

38 Vgl. die Übersicht von der Malerei her bei W. Haftmann, *Das Musikalische in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, in: *Der Mensch und seine Bilder*, 83-117; von der Musik her dagegen bei H.-K. Metzger, *Schönberg und Kandinsky. Ein Beitrag zum Verhältnis von Musik und Malerei* [1963], in: ders., *Musik wozu. Literatur zu Noten* (Hg. R. Riehm), Frankfurt/M. 1980, 181-207.

39 Wie es vielfach nahegelegt wurde. So von Herder, der »eine Tonkunst, die malen, und eine Malerei, die tönen« könnte, in Betracht zog, aber nicht ernstnehmen konnte. J. G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, in: *Sämtliche Werke VIII*, Hildesheim 1967, 16; vgl. www.skleber.de/fileadmin/_migrated/content_uploads/DiePlastik.pdf. Jacob Grimm dagegen ließ gelten, dass »das sehen ein hören, das hören ein sehen« sein könnte, da ja »die ausdrücke wechseln«; deshalb sei »den dichtern von selbst das recht gegeben einen [Ausdruck] für den andern zu setzen«. J. Grimm, *Die fünf Sinne*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 6 (1948), 1-15, hier: 8 f.; vgl. www.goethelibrary.de/ausdruck.html

bewegen wir uns hier, metaphorisch gesprochen⁴⁰, im Reich einer ausufernden Metaphorik, die kritisch-ikonologisch nicht zu beherrschen ist, also nirgends eindeutig Grenzen erkennen lässt, jenseits derer eine fruchtbare, lebendige oder inspirierende Metaphorik in katachrestischen Missbrauch bzw. ›blumige Sprache‹ übergeht, der keinerlei konkreter Sinn mehr zu entnehmen ist? Ist das, wenn es sich so verhält, nur ein Problem der Sprache, oder weist es darauf hin, dass keineswegs ausgeschlossen werden kann, dass Sichtbares und Hörbares, Bild und Klang, Malerei und Musik selbst doch gewissermaßen interferieren? Wo aber wäre diese Interferenz zu lokalisieren? In der ästhetischen Erfahrung selbst (wie in Phänomenen der Synästhesie⁴¹), in deren hermeneutischer Auslegung durch Künstler, die sich poetischer Sprachmittel bedienen müssen, um sich und anderen verständlich zu machen, was sie eigentlich tun, oder in theoretischen Interpretationen ihrer Praxis, die nicht einmal ausschließen, dass man das Sehen als eine Art Hören und das Hören als eine Art Sehen konzeptualisiert?

ezeitportal.de/wissen/projektepools/intermedialitaet/intermedialitaet-synaesthesia-synaesthesia-in-der-literaturwissenschaftlichen-forschung.html

40 Anders kann man ja *prima facie* nicht von der Metapher sprechen. Ob das dahin führen muss, dass sich dem Metaphorischen nichts je ganz und gar entziehen kann (nicht einmal das Sein, wie Heidegger hoffte), wenn es vollkommen delimitiert wird, bleibe dahingestellt; vgl. J. Derrida, *Der Entzug der Metapher*, in: V. Bohn (Hg.), *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/M. 1987, 317–355.

41 Diese bei Merleau-Ponty beiläufig zum Normalfall erhobenen Phänomene haben sich als überaus uneinheitlich erwiesen. Und man streitet seit Alfred Vulpians (1866) Ersetzung der Rede von einer *sensibilité réflexe* durch den Begriff *synesthésie* über die Ebenen und Arten und Weisen intermodaler bzw. intersensorischer Assoziationen, Kollisionen, Interferenzen, Kooperationen und Rückkopplungen; vgl. wiederum den Band von Jewanski, Sidler (Hg.), *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, sowie A. Wohler, *Synästhesie als ein strukturbildendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Malerei und Musik*, Münster 2010. Für originäre synästhetische Verflechtungen aller Sinne spricht zwar viel; doch erweisen sie sich als individuell höchst unterschiedlich ausgeprägt, zumal wenn ein *Verlernen* eingesetzt hat, das Interferenzen zwischen verschiedenen Sinnen geradezu absurd erscheinen lässt, wie Merleau-Ponty gezeigt hat: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 268. In keiner Weise folgt aber aus dem Nachweis von Synästhesien, ob und wie sie ästhetisch-künstlerisch maßgeblich werden sollen. Für Adorno jedenfalls musste das Verhältnis von Musik und Malerei ungeachtet dieser Phänomene »widerspruchsvoll bis zur Unvereinbarkeit« *bleiben*.

Dass man diese zu differenzierenden Fragen nur sprachlich aufwerfen kann, ist keine Trivialität. Denn so ist es ausgeschlossen, dass wir gewissermaßen unvermittelt von der Beziehung zwischen Bild und Klang, Sichtbarem und Hörbarem, Malerei und Musik handeln können. Wir bedürfen eines Dritten⁴² in der Form symbolischer ›Vermittlung‹; eines Dritten, das aber durch eine Bildlichkeit, die nur originär Sichtbares vor Augen führen will, ebenso zurückgewiesen wird, wie durch eine Praxis musikalischen Vortrags, die nur dem Hören verpflichtet ist. In beiden Fällen ›zeigt sich‹ vielleicht nicht ›etwas‹, wohl aber findet visuelles oder akustisches Sich-Zeigen statt; so aber, dass es niemals durch Anderes substituierbar ist. Arme Kritiker, die in der Intensität ihrer publizistischen Ergüsse das Gesehene oder Gehörte glauben beschwören zu können und doch hinnehmen müssen, sich von der ästhetischen Erfahrung in dem Maße weiter zu entfernen, wie sie verbales Aufheben von ihr machen... Niemals wird der Musikkritiker allein durch seine Kritik dazu befähigt, (bessere) Musik hervorbringen; das versteht sich von selbst. Niemals wird seinen Worten aber auch nur annähernd zu entnehmen sein, was er überhaupt gehört hat, kennt man nicht zuvor selbst schon das von ihm besprochene Stück, dessen ›Inter-

42 »Konvergieren Malerei und Musik nicht durch Anähnelung, so treffen sie sich in einem Dritten: beide *sind* Sprache. [...] Die Konvergenz der Medien wird offenbar durchs Hervortreten ihres Sprachcharakters«, heißt es bei T. W. Adorno, *Über einige Beziehungen zwischen Musik und Malerei* [1965], in: ders., *Musikalische Schriften I-III. Gesammelte Schriften 16*, Frankfurt/M. 1997, 628-642, hier: 633 (Hervorhebg. BL.). An anderer Stelle ist statt von Anähnelung auch von Pseudomorphose die Rede (ebd., 629; ders., *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1978, 174). Sie wird vor allem Igor Strawinski zum Vorwurf gemacht, da er »die räumlich-flächenhafte Konzeption der Musik von Debussy geradewegs übernommen« habe (ebd., 175). So weit, Malerei und Musik jeweils mit Sprache *gleichzusetzen*, gehe ich allerdings nicht. (Dabei ist nicht zu übersehen, dass Adorno Sprache hier als »namenlose, unakustische [...] aus dem Material« fasst und sie gerade dem Kommunikativen entgegenseztzt [*Über einige Beziehungen zwischen Musik und Malerei*, 634]. Vom eigentümlichen, schließlich als *écriture* beschriebenen Sprachbegriff Adornos sehe ich hier ebenso ab wie vom fragwürdigen Normativismus seines vom »Rezipienten« praktisch abgekoppelten Konstruktionsbegriffs.) – Auch der Vergleich des Verhältnisses von Musik und Malerei mit einer *Übersetzung* von einer Sprache in eine andere hinkt allzu sehr; vgl. Haftmann, *Das Musikalische*, 95, wo es heißt, bei Kandinskys Kompositionen handle es sich um »Übersetzungen« Wagnerscher Tondramatik.

pretation< er zerreißt... Armer Kunstkritiker, der niemals vor den Augen seiner Leser:innen das Bild wieder lebendig erstehen lassen kann, das er in höchsten Tönen lobt.⁴³ Beide produzieren nur Worte, nichts als Worte, denen gegenüber sich das angesichts der Bilder originär zu Sehende ebenso wie das originär zu Hörende souverän behauptet, ohne dabei im Geringsten Macht ausüben zu müssen. Dass Bilder eben nur Sichtbares zu sehen geben und dass Musik nur Hörbares zu hören gibt, genügt vollkommen. In beiden Fällen appelliert ästhetische Erfahrung nur an unsere Wahrnehmung als Inbegriff des Sich-Zeigen-lassens dessen, was >es< zu hören oder zu sehen gibt. Zumal die ästhetische Wahrnehmung weiß: >es gibt< bzw. >es gibt sich< zunächst Unbestimmtes nur zu sehen, nur zu hören, und widersetzt sich jeglichem darüber hinaus gehenden Anspruch, seinerseits noch etwas >sagen<, >aussagen<, >zu verstehen geben< und >bedeuten< zu sollen. Jedes Reden von ästhetischem Sehen und Hören muss diese nachhaltige Kränkung hinnehmen.

Und doch kann und muss man von beidem sprechen.⁴⁴ Wie Sicht- und Hörbares, Klänge und Bilder, Musik und Malerei möglicherweise interferieren – wenn denen recht zu geben ist, die das ungeachtet der Lobredner auf reines Sehen und reines Hören suggerieren –, davon kann man nur reden und darüber kann man nur schreiben. Dabei erweist es sich als unvermeidlich, sich über formale Parallelen und Analogien hinaus weit auf die offene See einer Metaphorik zu begeben, die Bildliches quasi-musikalisch und Musikalisches quasi bildlich zu verstehen nahelegt, ohne dabei je sinnkritisch die Bedingungen eines derartigen, gewissermaßen überkreuzten Transfers zu klären. Deshalb verlangt diese Metaphorik nach einer ikonologisch-kritischen Revision, deren Durchführbarkeit allerdings bis heute als rückhaltlos problematisch erscheint.⁴⁵ Abgesehen von dem offenen Problem, wie es um die effektiven Aussichten einer solchen Revision bestellt ist, möchte ich mich im Folgenden auf die Frage beschrän-

43 Sehen fängt erst da an, wo »alle Möglichkeit des Benennens und Konstatierens aufhört, schrieb C. Fiedler, *Schriften über Kunst*, 190 ff. So müsste es wohl auch aufhören, wo alles Anschauen, Benennen, Identifizieren und kritisches Urteilen anfängt.

44 J. Tardieu, *Mein imaginäres Museum*, Frankfurt/M. 1979, 14 ff.

45 Vgl. die Bilanz bei B. H. F. Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt/M. 2004 [=MuG].

ken, warum wir überhaupt Anlass dazu haben, Hör- und Sichtbares, Klang und Bild, Musik und Malerei gewissermaßen überkreuzt zueinander ins Verhältnis zu setzen und wie diese Überkreuzung ihrerseits zu denken wäre.

2. Klangbilder und Bildklänge

Wollte man auflisten, wie die klassische Musik vor allem seit der Romantik Bilder heraufzubeschwören versucht hat, käme man so schnell an kein Ende. In Fantasien, Romanzen und Nocturnes hat sie ihnen freien Lauf gelassen, wollte aber vielfach nicht darauf verzichten, sie gewissermaßen programmatisch an die Leine zu nehmen. Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 81a *Les Adieux, l'absence et le retour* ruft wirklich die Stimmungen des Abschieds, der Abwesenheit und des jubelnden Wiedersehens hervor und provoziert die inneren, entsprechend ›gestimmten‹ Bilder, denen man sich hingeben kann. Genauso weckt Frédéric Chopins so oft national-thanato-politisch missbrauchter *Marche funèbre* (2. Sonate, op. 35, 2. Satz) eine getragene Trauer, Robert Schuhmanns *Kinderscenen* (op. 15) die Erinnerung an eine verlorene Welt der Naivität. Edvard Griegs *Morgenstimmung* lässt ›wirklich‹, aber im Imaginären, die Sonne aufgehen – wie einst über der marokkanischen Wüste oder über dem norwegischen Jotunheimen (Erste *Peer Gynt-Suite*, op. 46); mit Claude Debussys *Prélude* namens *Voiles* (*1ère livre*, Nr. II) können wir imaginativ wirklich leichthin im Nebel verwehte Schleier assoziieren, mit *Des pas sur la neige* (Nr. VIII) leichte Schritte und Spuren im Schnee, mit *La cathédrale engloutie* (Nr. X) ein stilles, tiefes und klares Wasser, durch das noch die unversehrten Türme der versunkenen Kirche zu sehen sein sollten; mit *La terrasse des audiences du clair de lune* (*Préludes, 2^e livre*, Nr. VII) mediterranes Mondlicht über einer dunklen, ruhigen Landschaft. Eric Saties *Sevère réprimande* ruft Bilder des gestrengen Tadels genauso erfolgreich hervor wie sein *Seul a la maison* Imaginationen kindlicher Einsamkeit; Peter Tschaikowskis *Jugend-Album* (op. 39) spielt auf dem Register kindlichen Mitleids mit der kranken Puppe genauso, wie Leoš Janáčeks *Auf verwachsenem Pfade* Bilder eines kaum mehr betretenen Hohlwegs hervorruft; und Gustav Holsts *Saturn*

aus der Orchestersuite *The Planets* macht das erst ferne, dann gefährlich nahe Vorbeiziehen dieses riesigen Sonnentrabanten genauso vorstellbar wie Maurice Ravels *Jeux d'eau* die eigentümliche Freiheit dieses Elementes. Dabei will uns Debussy so wenig an die konkrete Stadt Ys erinnern, die einer bretonischen Legende zufolge mitsamt ihrer Kathedrale in den Fluten untergegangen sein soll, wie Modest Mussorgsky, Nikolay Rimsky-Korsakov oder Maurice Ravel an Kiew, wo das Große Tor steht, das Vorbild zum Finale des Zyklusses *Bilder einer Ausstellung* (1886) mit seinem mindestens dreideutigen Titel. (Handelt es sich nicht um musikalische ›Bilder‹ von Gemälden, die ihrerseits unsere Imagination auf den Plan rufen?) Mussorgsky mag tatsächlich von einer Kunstausstellung, nämlich von realen Bildern Viktor Hartmanns, ausgegangen sein⁴⁶; doch seine Musik konnte diese so wenig wie irgendeine andere ›Programmmusik‹ ein anderes Thema bildlich gleichsam in Hörbares übersetzen. Vielmehr evoziert sie imaginäre Bilder einer imaginären Ausstellung, beschreibt sie tonmalerisch-narrativ und entfesselt so die Phantasie, die sich, inspiriert von den Klangfarben der musikalischen Bilder des Ochsenkarrens, des alten Schlosses und der Hütte der Baba-Yaga, ihre eigenen, allenfalls indirekt zu kommunizierenden inneren Bilder macht.⁴⁷ Nicht wesentlich anders verhält es sich mit Igor Strawinskis Balletten *Der Feuervogel*, *Petroushka* und *Le Sacre du Printemps*. Letzteres gemahnt allerdings nicht nur an eine tief im kollektiven Gedächtnis verankerte archaische Opferszene, sondern lässt, an der Schwelle zum Ersten Weltkrieg, bereits bedrohlich-prophetisch das kommende, bildlich kaum mehr darstellbare Schicksal von Hekatomben von Opfern (*victims*) vorausahnen, die als *sacrificium* schlechterdings nicht mehr zu deuten waren.⁴⁸

46 Mussorgskis Komposition wurde offenbar durch die im Jahre 1874 in der Akademie der Künste in Sankt Petersburg veranstaltete Gedächtnisausstellung für seinen ein Jahr zuvor verstorbenen Freund Viktor Hartmann angeregt. Nur zu drei Sätzen sind Bildvorlagen nachweisbar. Viele Bilder des Künstlers sind verschollen.

47 So hat Wassili Kandinsky Bilder zu Mussorgskys musikalischen Bildern entworfen.

48 Vgl. H. Münkler, *Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2015, 60 f., 70, 83; *Der grosse Krieg. Die Welt 1914–1918*, Reinbek 2015, 208, 225, 227, 467.

So weit, so konventionell. Man sieht Bilder, man transformiert sie kompositorisch, verdichtet sie und macht sie hörbar in der Form von Klangbildern, die imaginative Nachbilder hervorrufen, welche sich im Reich der Phantasie niemals an die Kette von Vorbildern legen lassen. (Keineswegs »hat man an die Bilder von [François] Boucher zu denken«, wenn man Maurice Ravel's *Ma mère l'Oye* lauscht; und ebenso wenig »bei der türkischen Musik Mozarts etwa an die ›Persischen Briefe‹« Montesquieu, wie Vladimir Jankélévitch meint.⁴⁹⁾

Der Preis einer solchen Beschreibung sind unvermeidlich Äquivalenzen bzw. Aufspaltungen des Bildbegriffs, der seinerseits metaphorisch funktioniert. »Bild« ist, wie gern übersehen wird, selbst eine Metapher« (MuG, 101). Das reale Vorbild, wie es Mussorgsky vor Augen gehabt haben mag, um sich ein imaginäres, schließlich kompositorisches Bild von ihm zu machen, geht inrätselhafter Art und Weise im komponierten Bild auf, das wiederum hörbar wird, wie es ein bloß sichtbares Bild niemals werden kann. Das hörbare Bild geht seinerseits in eine imaginäre Bildlichkeit ein, die weder im engeren Sinne sichtbar noch hörbar sein kann. Dabei arbeitet die Beschreibung der Übergänge vom realen zum ästhetisch materialisierten, schließlich hör- oder sichtbaren und endlich imaginären Bild ihrerseits mit Bildern. Letzteres entstammt nach gängiger Auffassung der Einbildung bzw. der Einbildungskraft, wobei dieser Begriff den Prozess der Hervorbringung eines imaginären Bildes wiederum als einen bildlichen bzw. bildgebenden aufzufassen nahelegt.⁵⁰ Es nimmt nicht wunder, dass man sich auch zwischen verschiedenen Bildtypen nur metaphorisch-bildliche Relationen vorstellen konnte. Diese erschöpfen sich allerdings keineswegs darin, Bilder *als* oder *wie* Klänge zu »sehen« oder umgekehrt Musik *quasi* bildlich aufzufassen. Nicht selten liefern sie darauf hinaus, dass Maleirei Musik wird und dass Musik malt. In diesem Falle wäre »Musik [...] sichtbar geworden«, wie es auch der Begriff der »Tonmalerei« suggeriert; im ersten Fall wäre es gerechtfertigt, nicht nur metaphorisch von »tönendem Licht« zu sprechen.⁵¹

49 V. Jankélévitch, *Ravel*, Reinbek 1980, 101.

50 Vgl. das Interview mit Ricoeur in: P. Engelmann (Hg.), *Philosophien*, Wien 1985, 142–155, hier: 143–148.

51 Vgl. die entsprechenden Hinweise bei Gruß, *Synästhesie als Diskurs*, 137, 141.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass meist ein vorsichtiges *>als<*, *>wie<* oder *>quasi<* zwischen Musik und Malerei mit zu denken ist, was auf metaphorische oder gleichnishaft Inter-pretationsspielräume hinweist, die voraussetzen, dass dasjenige, was metaphorisch in Beziehung gesetzt oder einem Vergleich unterzogen wird, *nicht gleich ist*. Viel weiter geht eine »assoziative Gleichsetzung von Malerei und Musik«⁵², wie sie schon in der Romantik (bei Wilhelm H. Wackenroder, Ludwig Tieck, Otto P. Runge und Novalis) anzutreffen war, als Alexander Wallace Rimington um 1800 die chromatische Orgel erdachte.⁵³ Ein dreiviertel Jahrhundert zuvor hatte bereits Luis-Bertrand Castel ein Farbklavier bzw. eine »Augen-orgel« entworfen, wie es Georg Philipp Telemann 1739 nannte. Ein derartiges Lichtinstrument sah tatsächlich Alexander Skrjabin (1872–1915) vor, der 1910/1 eine eigene, geteilte Luce-Stimme für seine sinfonische Dichtung *Promethée. Poème du feu* (op. 60) komponierte.⁵⁴ Von ihm sagt man (ohne darüber sehr viel zu wissen⁵⁵), er habe als Synästhetiker vermutlich die erste *Lightshow* der Welt komponiert. Bei der Uraufführung dieses Werkes für Chor, Orchester und Farb-klavier im Jahre 1915 in New York wurde ein stummes *clavier à lumière* verwandt.⁵⁶ Für Skrjabin hatten *Assoziationen* von Farblichem und Klanglichem wie in Titeln seiner Klaviersonaten op. 7 und op. 9 (*Weisse Messe* und *Schwarze Messe*), in der Rede von »gelbem Klang« – das ist der Titel einer Bühnenkomposition von Wassily Kandinsky aus dem Jahre 1912 – oder von »Silbermelodie« und »schwarzen Takt«, die man später bei Ernst Wilhelm Nay antrifft, vermutlich nicht nur (oder primär) metaphorische Bedeutung.⁵⁷ Skrjabin war, wie manche behaupten, *>wirklich<* ein Musikmaler und malender Komponist, bei dem sich Klangliches und Bildliches

52 M/1, 176; Hervorhebg. BL.

53 J. Jewanski, *Von der Farbe-Ton-Beziehung zur Farblichmusik*, in: ders., Sidler (Hg.), *Farbe – Licht – Musik*, 131–210, hier: 171 ff.

54 Vgl. L. Sabanejew, *Prometheus von Skrjabin*, in: W. Kandinsky, F. Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter* [1912], München, Zürich 1986, 107–125; H. H. Stuckenschmidt, *Twentieth Century Music*, New York, Toronto 1979, 17 ff.

55 Siehe die Skepsis bei Gruß, *Synästhesie als Diskurs*, 161, 163, 222 f., 363.

56 Zum Hintergrund vgl. contrapunkt-online.net/alexander-skrjabin-und-seine-mystische-farbenkunst/.

57 Vgl. C. S. Myers, *Zwei Fälle von Synästhesie* [1914/5], in: A. Skrjabin, *Briefe. Mit zeitgenössischen Dokumenten*, Leipzig 1988, 384–388.

wohl unterscheiden ließ, aber zutiefst synästhetisch verbunden blieb. So hat Skrjabin, heißt es, mit dem »ewigen Vergleich farbiger mit musikalischen Klängen ernst gemacht« – wie auch der ebenfalls synästhetisch veranlagte Litauer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), auf den Haftmann diese Worte münzt. Čiurlionis habe »Musik gemalt«, heißt es.⁵⁸

Viel häufiger als ein derart weites Vordringen des Malerischen in die musikalische *aisthesis*, Komposition und Aufführung *selbst* – bis hin zu einer gegenseitigen Durchdringung, wo sich Bilder und Klänge nicht nur gegenseitig hervorrufen, sondern sich auch miteinander vermischen in synästhetischer Promiskuität – ist die bloße, durch ein ›wie‹ oder ›als (ob)‹ angezeigte Analogie *in der Deutung* von Farblichem als quasi Musikalischem (*vice versa*), ohne dass damit im Geringsten eine synästhetische Assoziation oder gar Fusion gemeint sein muss.⁵⁹ In der ästhetischen Wahrnehmung offenbarten sich Cézanne »Wesen, [...] die mit der Sonne in die Seele ein[ziehen], ohne daß es eine Scheidewand gibt zwischen ihnen und dem Licht, ohne Zeichnung, ohne Abstraktion, ganz in Farben. Und eines Tages werden dieselben Dinge wieder sichtbar, aber unbegreiflich, eingehüllt in einen zarten Glanz. Ganz glücklich, als ob sie eine geheimnisvolle Musik geatmet hätten.«⁶⁰ So gedachte er offenbar, die ›geatmete Musik‹ dieser Wesen ›sichtbar‹ zu machen. Wie sollte das gelingen, wenn nicht durch einen seinerseits quasi-musikalischen Prozess des Malens, der ein quasi-musikalisches Ergebnis und eine quasi-musikalische Wirkung hervorzubringen versprechen müsste? Um den Prozess, das Ergebnis und die Wirkung zu charakterisieren, wird

58 M/1, 174 f. Statt diese Innovation zu würdigen, stuft Hans Sedlmayr Skrjabin mit W. Iwanow nur als pathologisches Beispiel für den der nachklassischen Kunst der Moderne zur Last gelegten »Auszug aus dem Reich des Humanismus« ein, der nur noch zersprengte »Nomaden des Schönen« und die sattsam bekannten bzw. denunzierten »heimat- und bodenlosen Kosmopoliten« zurückgelassen habe; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Berlin 1955, 33, 119. Wenige Jahre nach dem Ende des 2. Weltkriegs kann dieser Autor in der Zerrissenheit moderner Kunst nichts ›Positives‹, kein Sichtbarmachen existenzieller Dramatik etwa erkennen, nur eine verfehlte »Überwindung der Erdgebundenheit« des Menschen bzw. eine »Verlassenheit« von der Erde; ebd., 83, 88, 92. Hier sind »Blut und Boden« nicht weit...

59 Vgl. Hess, *Dokumente*, 77 zu Kandinsky.

60 Cézanne, *Über die Kunst*, 41.

man nicht müde, musikalische Metaphern zu bemühen: Metaphern der psychischen Resonanz als eines Anklingens, der Rhythmik, des (farblichen) Tons, der Klangdichte, des Zusammenklangs der Farbelemente durch Akkordierung und Orchestrierung, ihrer Komposition und Harmonie. Gewiss: einige dieser Metaphern konnten sich weitgehend vom Musikalischen bzw. Klanglichen lösen und schließlich auch in der Architektur (als einer »verstummten Tonkunst«⁶¹) Verwendung finden, wo sie praktisch keine Spur einer anderen Herkunft mehr verraten. Auch Gebäude können rhythmisch arrangiert und kompositorisch orchestriert werden. Weit mehr noch aber hat man in der Malerei speziell auf musikalische Assoziationen Wert gelegt. Abgesehen von *formalen* Charakterisierungen von Rhythmen, Kontrasten, Harmonien, Intensitäten, Helligkeit, Volumen, Dichte und Rauhigkeit⁶² etc. – sprach man ausdrücklich von einer »Musikalisierung der Malerei«⁶³, von einer »Musik der Farben« oder vom »orphischen Singen« gewisser Bilder, wie es Guillaume Apollinaire 1912 aus »Klängen farbiger Formen« hatte heraushören wollen.⁶⁴ Paul Gauguin verkündete, nunmehr trete die Malerei »in ihre musikalische Phase«⁶⁵ ein – worin ihm offenbar manche wie Kandinsky und Adolf Hoelzel folgen wollten, andere freilich nicht. Heißt das, dass Künstler:innen fortan mit der Skala ihrer Farben spielen sollten »wie der Komponist bei der Orchestrierung einer Symphonie«? Oder sollten sie »dem Musiker *gleich* werden, der die sieben [!] Noten der Tonleiter variiert, um die Melodie zu erzeugen«?⁶⁶ Oder sollten sie ihre Farben auswählen, »um der musikalischen Wirkungen willen«⁶⁷ – sei es im Sinne einer »menuetthaften Musikalität«, sei es einer Fuge (woran offenbar Lyonel Feininger dachte⁶⁸), einer

61 Haftmann, *Das Musikalische in der Malerei*, 103.

62 Bei Heinz Werner stehen die letzten fünf Begriffe für intersensorische Attribute, die jedem der menschlichen Sinne zugesprochen werden können.

63 Haftmann, *Das Musikalische in der Malerei*, 88. Im Folgenden führt der Autor die fragliche Musikalisierung auf das ›romantische‹ Moment der Malerei zurück (90).

64 M/1, 66, 181, 453.

65 W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert 2* [1965], München 31980, 147 [=M/2].

66 Hess, *Dokumente*, 22 f. Hervorhebungen BL.

67 Ebd., 30.

68 J. Langner, *Lyonel Feininger. Segelschiffe. Einführung*, Stuttgart 1962, 7, 12. Hier wird die Kunst der Fuge zunächst zum bloß analogen Vorbild; dann aber soll sie der Maler in »klingende Transparenz« umgemünzt haben.

»reinen Kantilene«, wie sie Haftmann bei Paul Klee zu vernehmen meinte, oder »grüner Trauer«-Musik, wie sie Vladimir Jankélévitch bei Claude Debussy wahrnahm?⁶⁹

Was für eine wilde Vegetation poetischer Überkreuzungen von Farblichem und Klanglichem, Bildlichem und Musikalischem, Malerei und Musik! Teils semantisch innovativ und insofern lebendig wie der »sonore Zauber« angesichts von Emile Noldes Bildern chthonisch-mythischer Wesen, teils hinkend wie in der Rede von einer »Klaviatur farbiger Streifen«, teils auch stereotyp wie in der Begeisterung über »Symphonien aus Farben«⁷⁰, in die auch Besucher niederländischer, quasi militärisch arrangierter Tulpenbeete ausbrechen. Noldes *Mühle* (1924), sein *Schwüler Abend* (1930) und sein Bild *Fremde Menschen* (1946) ›klingen‹ demnach erdhaft dunkel; Klees Farb-Klaviatur legt Gedanken an eine serielle Kombinatorik nahe, die das statische Bild doch niemals so realisieren kann wie ein diachrones Musikstück; und die Parallelisierung von Farblichkeit und polyphoner Symphonik erschöpft sich schließlich in einer vagen Andeutung von Vielfalt... In jedem Fall, möchte man meinen, ›hinken‹ die Vergleiche – vorausgesetzt, es soll sich um solche handeln. Dass sie hinken, würde sich sofort zeigen, wollte man versuchen, sie ›beim Wort zu nehmen‹. Dunkle Farben erzeugen normalerweise keine tiefen Bässe. Niemals kann der Künstler *so* mit seiner Farbpalette spielen wie eine Pianistin mit ihrer Klaviatur. Niemals dürfte sich eine Symphonie in bloß bunter Vielfalt erschöpfen, wie sie Touristen selbst angesichts ›unmöglichster‹ Farbkombinationen entzücken lässt. Doch solches Hinken ist keiner Metapher zum Vorwurf zu machen, wenn es stimmt, was Bernhard Taureck unmissverständlich feststellt: »Wir kennen [...] keine Normen für das Gelingen von Bildern. Katachresen wie ›Dies schlägt dem Fass den Boden ins Gesicht‹ beurteilen wir zwar als verfehlt, doch wir wissen nicht, nach welchen Normen Verschiedenes mit Verschiedenem zu verbinden sei. Mit Hilfe einer Metapher, von der wir unterstellen, dass von ihr nicht gilt, was sie aussagt, verständigen wir uns alltagssprachlich über die Unmöglichkeit der Verbindung von Verschiedenem: ›Jeder Vergleich hinkt‹« (MuG, 73).

69 M/1, 252, 295, 297; Jankélévitch, *Ravel*, 20.

70 M/1, 105, 301, 154, 160, 398.

Wenn das zutrifft, haben wir offenbar allenfalls noch die Wahl zwischen ironischerweise mehr oder weniger gutem bzw. gelingen- dem und gewissermaßen verunglücktem, in die Irre führenden ›Hinken‹. Bewegen wir uns nicht auf der Ebene synästhetischer Verknüpfungen von Sichtbarem und Hörbarem, Bildern und Klängen, Musik und Malerei, sondern auf der Ebene von Analogien, Gleich- nissen und überkreuzten Metaphorisierungen, so kann es demnach nicht in Frage kommen, diese einfach als sachfremd, unangemessen oder deplatziert zurückzuweisen – ob nun mit Blick auf künstleri- sche Prozesse, auf Werke, die aus ihnen hervorgehen, oder deren ästhetische Wirkungen. Ebenso wenig wäre auch an eine Überwin- dung der in Analogien, Gleichnissen und überkreuzten Metaphori- sierungen allemal bereits vorausgesetzten Differenzierung des Ana- logisierten, des Verglichenen und Übertragenen zu denken. Wenn es Nay gelungen sein sollte, die »ewige Metapher von der ›Musik der Farben‹ [...] konkret [zu] verwirklich[en]«⁷¹, und wenn es Skrjabin gelungen sein sollte, die Farblichkeit seiner Musik herauszuarbeiten, so kann das doch in beiden Fällen nicht bedeuten, dass Musik und Malerei, Sicht- und Hörbares, Bilder und Klänge zur Deckung kom- men – was offenbar auf deren Entdifferenzierung bzw. Nivellierung hinauszu laufen drohte. Aus einer enthusiastischen Poetik, die Kunst nur durch musikalische Sprache und Musik nur in verbalen Regis- ternen der Malerei glaubt loben zu können und sich dabei selbst feiert, zu schließen, man habe es damit zu tun, dass Musik ›wirklich‹ Male- rei und letztere umgekehrt ›wirklich‹ Musik werden kann, würde auf einen ikonologischen Fehlschluss hinauslaufen, der aus sprachlichen Bildern nicht-bildhafte Bedeutungen ableitet (MuG, 208) und dabei das für Analogien, Gleichnisse und Metaphern unentbehrliche ›als‹ oder ›wie‹ im Verständnis von etwas als etwas und im Vergleich mit etwas anderem zum Verschwinden bringt. Möglicherweise frucht- bar bleiben sprachlich gewissermaßen überkreuzte Beziehungen zwischen Sicht- und Hörbarem, Bildern und Klängen, Musik und Malerei nur solange, wie dies *nicht* geschieht. Diese Beziehungen werden möglicherweise inspirierend deutbar, wenn eine delimitierte chiasmatische Metaphorik vom Einen aufs jeweils Andere gleichsam übergreift, aber sie werden am Ende auch ruiniert, wenn dabei die ikonologische Differenz selbst zum Verschwinden gebracht wird, die

71 Wie Haftmann meint (M/1, 505).

sie eigentlich zum Vorschein bringen sollte. Will man die Frage nach synästhetischen Zusammenhängen, metaphorischen Interferenzen und chiasmatischen Übergriffen von Sichtbarem auf Hörbares (*vice versa*), von Bildlichem auf Klangliches (*vice versa*), von Malerei auf Musik (*vice versa*) nicht vollkommen verwirren, erscheint es deshalb als ratsam, sich noch einmal darauf zu besinnen, was die Sprache im Modus des Redens und Schreibens über diese Verhältnisse als ›Drittes‹, ›Vermittelndes‹ überhaupt vermag.

3. Zur metaphorischen Deutung bildlicher Rede

Von Anfang an erweist sich philosophische Besinnung auf das, was Sprache vermag, eigentlich irritiert von bildlicher Rede. Aristoteles begnügte sich damit, die Philosophie weitgehend auf möglichst unzweideutige Aussagen und auf logisches Schlussfolgern zu verpflichten, bildliche Rede in Anbetracht ihrer notorischen Vieldeutigkeit aber gleichsam in ein Reservat zu verweisen, in dem sich poetische Freiheit mit eigenem Recht entfalten und austoben darf. So wurde Poesie davor bewahrt, sich in destruktiver Weise an epistemischen Konzepten messen lassen zu müssen; so gewann sie ein eigenes, unangefochtenes Spielfeld, von dem für die Philosophie keine Gefahr mehr auszugehen schien; und so wurde sie schließlich als zu sich selbst gekommene, scheinbar befreite, gleich wieder gefangen genommen. Außerhalb ihres Spielfeldes hat sie nichts zu suchen; insbesondere in der aufs Aussagen und Schlussfolgern beschränkten Philosophie nicht, denn alles, was metaphorisch gesagt wird, ist Aristoteles zufolge unklar, undeutlich, ungewiss und zweifelhaft.⁷²

Der damit einhergehenden Einzäunung der Metapher im Feld des Poetischen steht die Tendenz entgegen, ihr den gesamten Sprachgebrauch zu überlassen bzw. zu behaupten, es sei unmöglich, ihn wenigstens in bestimmten Teilbereichen völlig vom Metaphorischen zu reinigen. Von Xenophanes, der als erster auf den Anthropomorphismus bestimmter Götterbilder hinwies und bereits nahelegte, dass wir die Bildlichkeit niemals abzustreifen vermögen, über Plotin, der von Gott vorsichtig ›gleichsam‹ (*hoiōn*) spricht, und Thomas von

72 Aristoteles, *Topik*, Stuttgart 2004, VI.2, 139b 33; MuG, 53.

Aquin bis hin zu Johann Georg Hamann und Friedrich Nietzsche schließlich setzt sich der Verdacht durch, die gesamte Semantik sei durch und durch metaphorisch und infolgedessen entweder von jeglicher nicht-bildlichen Wahrheit und von metaphorischem Verifikationismus ausgeschlossen, wie es schon Platons Höhlengleichnis besagte⁷³, oder aber »die Wahrheit selbst« sei »unter die Menschen / getreten / mitten ins / Metapherngestöber«, wie es in Paul Celans Gedicht *Atemwende* heißt.⁷⁴

Angesichts dieser Ausgangslage hat Bernhard Taureck zu bedenken gegeben, ob man nicht auf dem Weg einer kritischen Ikonologie zu eruieren versuchen muss, was bildliche Rede leistet, leisten kann und sollte bzw. wo sie ihre Spielräume überzieht oder gar ruiniert. Dabei muss es seines Erachtens vor allem um eine Untersuchung des Bildgebrauchs gehen. Als poetisch ist dieser einzustufen, wenn er Verschiedenes auf ›unmögliche‹ Art und Weise miteinander verbindet und so »die Nicht-Möglichkeit der Verbindung des Verschiedenen negiert« (MuG, 74). Das tut er unvermeidlich in Unkenntnis der Bedingungen, unter denen das geschehen kann. Er gebraucht einfach Bilder, ohne sich dabei darauf zu besinnen, ob und wie sie ›passen‹, wie ihr Gebrauch gelingen und überzeugen kann. In dieser auf den ersten Blick misslichen Lage sind wir allerdings *nolens volens*, wenn es denn stimmt, dass keine objektiven Kriterien für den angemessenen, richtigen oder fruchtbaren Gebrauch von Metaphern in Aussicht stehen. Keine Metapher und kein Gleichnis, das sich als solches explizit zu erkennen gibt (x ist ›gleichsam als‹ y zu sehen, zu verstehen, zu begreifen...), kann die »Wirklichkeit sichern«, die sie bzw. es zur Sprache bringt. Beide, Metapher und Gleichnis, »distanzieren uns [...] von unserer Übereinstimmung mit dem, was wirklich der Fall ist. Allgemeiner: das Bild, mit dessen Hilfe wir Übereinstimmung zwischen Rede und Welt herstellen könnten, stellt sich zugleich wieder zwischen beide« (MuG, 282).

Dennoch kann poetische Rede mit »ontologischer Vehemenz«, wie Paul Ricœur sagen würde⁷⁵, auf eine »Kongruenz von Sagen und Sein« abzielen, »und dies am Ende gar in dem Sinn, [...], dass es

73 Zum Vorangegangenen vgl. ebd., 280 f., 253, 53-56, 346.

74 P. Celan, *Atemwende*, Frankfurt/M. 1967, 85.

75 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris 1975, 313, 379; *Philosophie et langage*, in: *Revue Philosophique* 4 (1978), 449-463, hier: 458 f.

Dichtung ist, die überhaupt erst Wirklichkeit konstituiert« (MuG, 21). Lief das nicht darauf hinaus, Herders Vermutung zu bestätigen, dass »unser ganzes Leben« von Anfang an »gewissermaßen eine Poetik [ist]«?⁷⁶ In diesem Fall würde sich das Poetische als tief in unseren Weltverhältnissen verwurzelt erweisen und bereits dort ansetzen, wo sich originäres Sich-Zeigen abspielt, dem ursprünglich jegliche eindeutige und klare Differenzierung von Sehen und Hören abgeht.⁷⁷ So können Sehen und Hören von Anfang an in einander übergehen, miteinander interferieren und gewissermaßen überkreuzte Deutungen des Sehens als einer Art Hören und des Hörens als einer Art Sehen nahelegen. Genau das geschieht auch in ästhetischen und theoretischen Interpretationen dessen, was Musiker und Maler eigentlich tun. Diese Interpretationen bedienen sich ihrerseits einer Poetizität der Rede, die Bilder »in höchsten Tönen« lobt und Musik »in den schönsten Farben« feiert, ohne uns aber je davon überzeugen zu können, derartige Chiasmen von Sicht- und Hörbarem, Sehen und Hören, Bildern und Klängen, Musik und Malerei könnten dahin führen, deren Differenzen zu tilgen.⁷⁸

Die Frage, ob die *Poetizität* solcher Rede unmittelbar enthüllen kann, was menschliche Wirklichkeit oder das In-der-Welt-sein selbst »ursprünglich« – oder vielmehr gerade unter kontingenten historischen Bedingungen auf neue Weise⁷⁹ – ausmacht, statt nur einem nicht-philosophischen Reservat wahrheitsindifferenter Bildlichkeit

76 J. G. Herder, *Über Bild, Dichtung und Fabel* [1786], in: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 4, Frankfurt/M. 1994, 631–677, hier: 635. Offen bleibt hier, wie sich das Poetische zum eingangs betonten Sichzeigen verhält.

77 Vgl. Vf., *Mytho-poetisches Leben. Zwischen mythischer Erbschaft, Narrativität und Entmythologisierung*, in: ders. (Hg.), *Grundfragen hermeneutischer Anthropologie. Das Werk Paul Ricœur im historischen Kontext: Existenz, Interpretation, Praxis, Geschichte. Bd. II: Interpretation*, Baden-Baden 2024, 996–1066.

78 Deshalb spricht Ricœur auch von einem »paradoxe indépassable« im Herzen metaphorischer Wahrheit. Es liegt darin, »d'inclure la pointe critique du 'n'est pas' (littéralement) dans la véhémence ontologique du 'est' (métaphoriquement)«; Ricœur, *La Métaphore vive*, 235.

79 Haftmann lehnt sich an Heideggers Rede vom In-der-Welt-Sein mehrfach an (vgl. W. Haftmann, *Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln 1986, 17); jedoch so, dass gerade kein geschichtlich unanfechtbares Existenzial dabei heraußpringt. Das zeigt sich, wo es darum geht, wie die Wissenschaften der Moderne, allen voran die Physik, und die geschichtlichen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts den »Wirklichkeitsgrund« ästhetischer Lebensformen tangiert haben, die sich, wie

überlassen zu bleiben, versucht ein philosophischer Gebrauch von Metaphern und Gleichnissen gerade *nicht direkt* zu beantworten. Taureck zufolge zeigt das deren reflexive Verwendung an. Während sich im poetischen Bildgebrauch in der Mitteilung der Bilder nicht auch schon deren Bildstatus mitteilt (so dass es den Anschein haben kann, als könnten Musik und Malerei ohne Weiteres ineinander übergehen), geschieht genau das in einem philosophisch-reflexiven Sprachmodus. In beiden Fällen aber kommt es durch Metaphern und Gleichnisse zu einer nicht-folgernden, epistemisch unmöglichen Verbindung von Verschiedenem und in Folge dessen zur Erzeugung von Fremdheit durch sprachliche Aneignung (MuG, 42, 45, 187). Die Rede ist auch von einem »entgrenzenden Hindurchstoßen zu einem Andersartigen«, das sich in der sprachlichen Aneignung ihr zugleich widersetzt, so dass es gerade als fremd Bleibendes zum Vorschein kommen kann (MuG, 27). Genau so könnte man auch chiasmatische, »sprachlich vermittelte« Verhältnisse zwischen Sicht- und Hörbarem, Bildlichem und Klanglichem, Malerei und Musik verstehen.

Allerdings kommt fremd Bleibendes nicht ein für allemal zum Vorschein. Durch Wiederholung und Proliferation nutzt sich die poetische Kraft originärer Metaphern und Gleichnisse ab, sie wird fade und ausdrucksarm, bis sie schließlich ganz erlahmt und stirbt. Zum Tod der Metapher kommt es ironischerweise umso eher, wie sie ›Erfolg‹ hat, um sich in gedankenlosem Gebrauch zu erschöpfen, der sie schließlich gar nicht mehr als solche erkennt. Wer eine Metapher in Umlauf setzt, riskiert unvermeidlich, dass andere sie sich zu eigen machen, dass sie Erfolg hat, mehr und mehr gebraucht, variiert und recycelt wird, bis sie endlich nichts mehr sagt und dringend nach semantischer Innovation verlangt, für die das sprachliche Bild allein aus eigener Kraft allerdings nicht sorgen kann. Wehrlos muss es hinnehmen, x-fach gebraucht, wiederholt, abgeschwächt, verdünnt und sogar mit *prima facie* inkompatiblen Bildern vermischt zu werden. Sie »interagieren« förmlich in einer nicht zu kontrollierenden Promiskuität. Taureck spricht von einer

dieser Autor glaubt, so weit abseits des Politischen halten sollten, wie nur eben möglich (*Der Mensch und seine Bilder*, 10, 79, 256 ff.).

»Interimaginität ohne Regeln«⁸⁰, die nirgends klare oder unverrückbare Grenzen zwischen Metapherngebrauch und -missbrauch erkennen lässt.⁸¹ Wie, wenn nicht in konventioneller, kontingenter oder arbiträrer Art und Weise, soll man bestimmen, wo angesichts derartiger Anarchie Grenzen liegen?

Auch forciertes Grenzenziehen sichert freilich nicht das Gelingen von Bildern bzw. von Bildverwendungen. Das liegt wesentlich an ihrer Produktivität. Sie bzw. diejenigen, die sie gebrauchen, öffnen sich auf eine befremdliche Alterität hin, die irritiert (wie in der Rede von »blauer« oder »grüner Trauer« [Maeterlinck; Debussy]) und zugleich fasziniert. Angesichts dieser Alterität werden sie nicht einfach als ›unklar‹, ›vieldeutig‹, ›zweifelhaft‹ und letztlich jeglicher vernünftigen Aussagbarkeit entzogen entwertet und abgetan oder einem Sonderbereich anormalen Redens zugewiesen; im Gegenteil: mehr oder weniger irritiert und inspiriert begreift man poetische Bilder als Öffner auf irreguläre, stets nur im Nachhinein normalisierbare sprachliche Spielräume hin; sei es auch nur, um der weitgehenden Fadheit eines bloß prosaischen Redens, Aussagens und Schlussfolgerns zu entgehen, ohne definitiv zu wissen, was poetische Rede überhaupt leisten kann. Gewiss keine Kongruenz von Referenz und Sache, insistiert Taureck, allenfalls von Ausdruck und Sache.⁸² Solche Kongruenz verbürgt aber keine ›definitive‹ Wirklichkeit und Gelingen in diesem Sinne. Metaphern und Gleichnisse kann man nicht verwenden, ohne zugleich eine »Indefinition«, d.h. eine »unbestimmte Erweiterung« des bildlich zu Bestimmenden entweder zu beabsichtigen oder unfreiwillig in Kauf nehmen zu müssen. So findet im bildlichen Sprachgebrauch unvermeidlich eine paradoxe »Ent-Begrenzung« statt⁸³, die einerseits etwas präzisiert (*a* ist ›wie‹ *b*; *c* ist ›als‹ *d* zu verstehen; *e* ist ›vergleichbar mit‹ *f* usw.), andererseits aber die eindeutige, klare, definitive... Bestimmbarkeit des fraglichen Bildes im *gleichen Zug* gewissermaßen widerruft. Genau dadurch werden Interpretationsspielräume eröffnet (MuG, 454).

80 Auch im Verhältnis zwischen Bildern und Begriffen werden Regeln vermisst; vgl. MuG, 207.

81 Ebd., 24, 33, 83.

82 Ebd., 78. Demgegenüber zielt jene »ontologische Vehemenz« bei Ricoeur doch auf die Referenz – immer mit Blick auf eine nur poetisch auszumalende Welt »dans quoi il seraît possible de vivre« (*Philosophie et langage*, 460).

83 MuG, 160, 178, 413.

Nur so vermitteln Bilder Gegenstandsbezogenheit: indem sie den Schein durchkreuzen, Begriffe verfügen über ihn (MuG, 468). Im Gegensatz zu Begriffen geben Bilder ihren Gegenstand demnach frei. Sie »geben Gegenstandsbezogenheit«, wie Taureck schreibt, indem sie ihren Gegenstand poetisch frei beschreiben und in diesem Sinne sein lassen. Ihn *»als«* oder *»wie«* etwas zur Sprache zu bringen, heißt im Grunde, sich rückhaltlos zur Kontingenz eines Anders-Verstehens, -deutens und -interpretierens bekennen zu müssen. Was überhaupt *»als«* oder *»wie«* etwas anderes zu verstehen, deuten und interpretieren ist, kann niemals mit diesem Anderen einfach zusammenfallen. Bildlich zu sagen: etwas (*x*) sei wie etwas anderes (*y*), bedeutet unvermeidlich, anerkennen zu müssen, dass *y* nicht einfach *x* gleich *sein* kann. In diesem Sinne muss man zu dem Schluss kommen: metaphorische »Inbesitznahme von Welt« ist, wenn überhaupt, *möglich*, ohne dem vermeintlich Angeeigneten auf diese Weise seine Fremdheit zu nehmen (MuG, 462); mehr noch: sie kann notwendigerweise nur so erfolgen, dass es *unmöglich* ist, ihr ihre Fremdheit zu nehmen. Auch die Rede von Inbesitznahme ist allerdings eine Metapher, wenn auch eine *»tote«*, der man nur wieder Leben einhauchen kann, wenn man die Aufmerksamkeit darauf richtet, was sich der Inbesitznahme radikal entzieht.

4. Pathische *aisthesis* ausgesetzten Lebens

Sich als *»modern«* verstehende Philosophen haben auf diese Frage immer wieder – implizit oder explizit – *eine* Antwort gegeben: *nichts* entzieht sich. Wenn *»der Mensch«* tatsächlich unumschränkter *maître et possesseur du monde* sein sollte, wie es in Descartes' *Discours sur la méthode* heißt, wenn er alles versteht, was er selbst gemacht hat, wie Gambattista Vico behauptete, und wenn sowohl die Natur als auch das von Menschen Gemachte im Modus einer indifferenten Wirklichkeit vorliegt, die als bloße *res extensa*, als an sich Seiendes oder objektives Sein von sich aus nichts gegen ihre Inbesitznahme auszurichten vermag, dann hat es mit allem Entzug ein Ende. Ironischerweise wird aber gerade dies ästhetisch als radikale Entfremdung und als Erfahrung des Sichselbstfremdwerdens gedeutet. Von Pascals Erschrecken angesichts des Schweigens der unendlichen Räume und Kants Ding(en) an sich über Nietzsches

»schiefe Ebene«, auf der wir angeblich ins Nichts rollen, bis hin zu Heideggers indifferenter »Vorhandenheit« reichen die Befunde und Klagen darüber, dass wir Menschen scheinbar nur noch mit Verobjektiviertem, Verdinglichtem, mit ›nichts-sagenden‹ *choses mortes*, mit Gleichgültigem als »nicht mehr lesbarer« (Antonin Artaud) und jeglicher Metaphorisierung sich widersetzender Wirklichkeit zu tun haben (M/2, 191).

In diese Kerbe schlug auch Hans Sedlmayr mit seiner Diagnose eines »Verlusts der Mitte«, die schon Cézanne als tendenziell pathologischen Fall beschreibt, der den längst allgemein eingetretenen »Verlust der Einfühlung« in eine zur bloßen Wirklichkeit verschachtigte Welt nicht mehr zu kompensieren vermöge. Spätestens seit dem herrsche die pure Verlassenheit – von der Erde, der der Mensch doch ontologisch zugehöre; und zwar so, dass ihm daraus eigentlich »bindende« Aufträge erwachsen müssten.⁸⁴ Schon bei Cézanne zeige sich ein Sichverschwenden an die Farbe in einem reinen Sehen, das »die Welt des Menschen unvermerkt« buchstäblich aus den Augen verliere.⁸⁵ Infolge dessen erweise sich die Freiheit des ästhetischen Sehens (wie auch die des Hörens) gar nicht mehr verpflichtet auf eine maßgebende Wirklichkeit und laufe ständig Gefahr, auf keinen Widerstand mehr zu treffen, der ihr in ihrer Rückhaltlosigkeit noch eine gewisse Sicherheit zu bieten verspräche⁸⁶, sei es auch nur vermittels eines einsamen, vor Vermarktung sich in acht nehmenden Lebens in der Abgeschiedenheit.

Dabei schien gerade Cézanne um diese Gefahr zu wissen und suchte – wie er ausdrücklich bekannte: als »Primitiver meines eigenen Weges« – die »Wahrheit der Malerei« als »Philosophie des Menschen«.⁸⁷ Die Richtung, die er mit diesen Worten weisen wollte, war die der rückhaltlosen ästhetischen Selbstexposition, des Nichtwissens ungeachtet einer »allzu reichen Vergangenheit, in einer mit Bedeutungen überladenen Welt«, die in ihrer ständigen Beschleunigung alles verschwinden zu lassen scheint. »Man muß sich beeilen,

84 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 33, 92 ff., 99, 88.

85 Ebd., 109.

86 In dieser Sicht könnte sich Jankélévitch in diesem Fall mit seiner Dekadenz-Diagnose bestätigt sehen, die er besonders an Skrjabins Klaviersonaten ausprobiert (*Austerität und Dekadenz*, 208 f., 216).

87 Cézanne, *Über die Kunst*, 18, 43, 69.

wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet«.⁸⁸ Bevor es dazu irreversibel kommt, wollte er sich zu einem neuartigen, vollkommenen Resonanzkörper ausbilden, um »sich [!] die Natur in ihm« denken zu lassen.⁸⁹ So sollte es weniger zu einer optischen Besitzergreifung von Sehdaten, als vielmehr dazu kommen, dass Bilder sich im Künstler selbst bilden, um von ihm Besitz zu ergreifen, wie es Marc Chagall ausdrückte. Worum es dabei ging, war weniger ein ständiges Hin und Herr zwischen besitzergreifendem Subjekt und beherrschtem Objekt (das auch der Maler selbst sein konnte) als vielmehr »in ›selbstvergessener‹ Tätigkeit ein Antwortverhältnis zum Material zu gewinnen« (M/1, 289). Von diesem Antwortverhältnis – von dieser ästhetischen Responsivität⁹⁰ – sagte John Marin mit Blick auf die moderne Stadt: »Ich kann den Klang dieser Auseinandersetzung hören und das ist eine großartige Musik« (M/1, 391).

Das Wirkliche mag in der Moderne einer durchgreifenden ›Versachlichung‹ anheimgefallen sein, doch musste daraus keineswegs eine nur noch anti-klassische Kunst resultieren, die sich angeblich gleichgültig mit ihr abfindet und zur »Zerfetztheit allen Seins« bedingungslos ›ja‹ sagt.⁹¹ Gerade in der Versachlichung, die eine maßgebende Wirklichkeit und Normen nicht länger vorgeben kann, wird vielmehr der Resonanzkörper des Künstlers zum primären, vielleicht einzigen Medium, auf das man nun überhaupt erst wirklich aufmerksam wird. So wird für van Gogh der menschliche Schmerz derart maßgeblich, dass man von einer geradezu vorbildlichen Tragik in seiner Antwort auf die existenzielle Bedrohung sprechen konnte, der er sich ausgesetzt sah. Hat dieses »exemplarische« Leben nicht »eine geheime Wirkkraft in der ganzen Lebens-

88 Ebd., 76, 101.

89 Ebd., 132.

90 Haftmann spricht von »antwortender Sensibilität« und mit Goethe von »antwortenden (Gegen-)Bildern« in diesem Sinne (*Skizzenbuch*, 118, 180) – und hat dabei die Responsivität der Maler der Gegenwart selbst im Blick; vgl. Haftmann, *Verfeme Kunst*, 14; Paul Klee. *Wege bildnerischen Denkens* [1950], Hamburg, Frankfurt/M. 1961, 67. Ein neues ästhetisches Ding, heißt es hier, entsteht »als eine Antwortformel unseres Geistes auf den Anruf gewöhnlicher Dinge; psychologisch gesprochen, als Ausdrucksformel unseres Staunens«. Im *Skizzenbuch* gibt der Autor dieser Deutung allerdings eine sonderbare platonische Wendung (180). Vgl. zum ›Anruf‹ Merleau-Ponty, *Die Prosa der Welt*, 87.

91 Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 102, 106.

haltung der Moderne« bewiesen (M/1, 26 f.)? So kommen *terribles passions humaines* zum Vorschein, die den Menschen keineswegs nur verschwinden, sondern im Gegenteil aus der Negativität der »nächtlichen Helle« dieser Leidenschaften von den »Wurzeln der Welt her« verwandelt wieder erstehen lassen sollten.⁹² Mitnichten verfolgt moderne Kunst auf diesem Weg nur das restaurative Projekt einer glücklichen Wiedereinhausung in der Welt. Ihre »Grundstimmung der Verlorenheit« kann und will sie vielfach nicht leugnen.⁹³ Sie führt vor Augen, wie der Tod »an der Erscheinung nagt«⁹⁴ und beschwört wie Charles Baudelaire die »blutende«, mit André Masson und Cesare Pavese die »offene«, mit Wols die »ewige Wunde der Welt«.⁹⁵ Ob sie sich damit abfindet oder mit Georges Rouault in eine große, an Hiob gemahnende Klage einstimmt, ob sie so zu »jenem Schöpfungsgrund zurückzukommen« hofft, »aus dem ehemals das Lied des Orpheus stieg«, oder ob sie sich wie die *peintres maudites* ganz der Heimatlosigkeit überlässt⁹⁶, stets zieht sie doch die Register eines sich als ›ausgesetzt‹ begreifenden Lebens. Stets geht es um das »in der modernen Seinsdeutung immer wiederkehrende[] Gleichnis vom Leben als des Ausgesetzten vor einem unbestimmten hohen Fond« oder um eine Fabel »von der Unstabilität und dem Ausgesetzten alles Daseienden«.⁹⁷ So gesehen manifestiert moderne Kunst ästhetisch die Erfahrung der Heimatlosigkeit, des Verstoßenseins, der Verloren- und Verlassenheit in einer »hoffnungslos verschlossenen Welt«⁹⁸, deren Weltlichkeit keine Metaphysik und keine politisch absolut zuverlässige Struktur mehr verbürgt. Erst recht nicht nach dem europäischen Desaster der beiden Weltkriege.⁹⁹

92 M/1, 29, 39, 73, 94.

93 Vgl. M/1, 76, 153, 186, 204, 207, 209, 213, 329.

94 Vgl. M/1, 78, 321, 416, 424 zu Marc Chagall, Ben Shahn und Wols; zu letzterem Reißer, Wolf (Hg.), *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*, 43 f.

95 M/1, 343, 475; *Verfemte Kunst*, 186; *Skizzenbuch*, 158; *Der Mensch und seine Bilder*, 252.

96 M/1, 97, 187, 327.

97 M/1, 121, 441.

98 M/1, 273.

99 Zur inzwischen höchst kritisch diskutierten Frage, ob ausgerechnet der hier mehrfach bemühte Autor Werner Haftmann gleichsam in den Zeugenstand zu rufen ist, vgl. H. Rauterberg, *Hüter des falschen Friedens*, in: *Die Zeit*, No. 7 (2020), 54; H. Bude, K. Wieland, *Kompromisslos und gewaltbereit*, in: *Die Zeit*, No. 11 (2021), 48. Ohne die nach 1945 einsetzende radikale Geschichtskritik ist

So weist das ästhetische »Pathos der Verlorenheit« in »geheimer Trauer« (wie bei Attone Rosai und Amedeo Modigliani¹⁰⁰) auf einen zwar von der Romantik geerbten, inzwischen aber politisch dramatisierten Bruch mit der Welt hin, der sich nicht mehr beheben lassen sollte.¹⁰¹ Vor diesem erklärtermaßen kierkegaardschen, mit Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre angereicherten Hintergrund versteht Haftmann die ästhetisch aktivierte Passion der Künstler als Mittel gegen die Angst, die dieser Bruch hervorrufen musste, aber auch als privilegiertes Medium der Exposition des Ausgesetzteins, die es sichtbar macht, statt es ›bewältigen‹ und ›aufheben‹ zu wollen. Als Ausgesetzte setzen sie sich aus, mittels ihrer Bilder, die den Betrachtern die gleiche Erfahrung zuspielen mussten, um sie zu sensibilisieren für die »Dunkelheit, in der sich Welt vor uns verbirgt«, wo sich das »Drama der Menschen« abspielt – wenn es nach Picasso oder Malern wie Jackson Pollock und Wols geht, die nichts »verächtlicher« erscheinen lassen, als diesen »riesige[n] Troß von heutigen Malern, die im Windschatten dieser tragischen Gestalten ihre ›informellen‹ Idyllen züchten«.¹⁰²

Im Gegensatz zu gefälliger Kunst, die das Auge nicht verletzen und den vergesellschafteten Geschmack nicht beleidigen soll, *suchen* diese ausgesetzten Menschen das Verletzende und gewinnen es schließlich selbst einem verkohlten Stück Holz »in seiner tragischen Versehrtheit«¹⁰³ ab – um es rückhaltlos zum Vorschein kommen zu lassen; sei es drastisch wie in Otto Dix' eschatologisch gestimmtem Expressionismus oder in Francis Bacons und Roberto Mattas schreien den Bildern (*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*; *Die Folterung der Djamilas*), sei es subtil wie in Jean Dubuffets tellurischen Topografien einer horizontlosen »einsamen Erde«, die gelegentlich wie verlassen wirkt.¹⁰⁴ Möglicherweise liegt darin der Appell an die Adresse einer existenziellen und politischen Sensibilität, die auf dem Umweg über die ästhetische Darstellung des Ausgesetzteins erfahrbar macht, was es heißt, nicht nur *selbst* (sich selbst und der

sie heute nicht aufzuwerfen; vgl. Vf. (Hg.), *Geschichtskritik nach ›1945‹. Aktualität und Stimmenvielfalt*, Hamburg 2023.

100 M/1, 262, 325.

101 Vgl. M/1, 192, 272, 285 f., 477.

102 M/1, 350, 480.

103 Vgl. M/1, 353, 494 f., 518 f.

104 M/1, 269, 400, 447, 452, 498.

Welt), sondern *einander* ausgesetzt zu sein, um auf diese Weise die Frage neu aufzuwerfen, ob und wie es möglich sein kann zu ko-existieren, ohne jenen Bruch zu leugnen, wie es in dem Fall drohen könnte, wo man »das riesige Feld der modernen Welterfahrung« ästhetisch »in Besitz zu nehmen« versucht, um es auf diese Weise »zur wirklichen Heimat« werden zu lassen.¹⁰⁵

Wenn dieser so sehr zur exklusiven Behauptung des Eigenen missbrauchte Begriff überhaupt noch politische Glaubwürdigkeit beanspruchen kann, dann nur so, dass er wirklicher Obdach- und Heimatlosigkeit¹⁰⁶ Rechnung trägt, sei diese nun metaphysisch oder historisch und politisch begründet¹⁰⁷ - statt unumwunden »als heilende Kraft« gegen Leere und Gewaltträchtigkeit einer »bindungslosen Freiheit«¹⁰⁸ die angeblich »erprobten Ideen aus dem Bereich des Christlichen, Humanistischen und Sozialen anzuempfehlen« (M/1, 422). Nur unter dieser Voraussetzung ist auf dem Umweg einer rückhaltlosen Ästhetik der Verlassenheit »die Antwortlosigkeit des schöpferischen Menschen auf das Maßlose der Ereignisse im geschichtlichen Raum« speziell Europas partiell überwindbar (M/1, 423). Nur in diesem indirekten, keinesfalls unmittelbar politisierbaren Sinne versteht Haftmann denn auch die ästhetischen Anstrengungen einer der Devise *L'homme témoin* folgenden Kunst für den Menschen (*L'art pour l'homme*), von der er annahm, dass sie »ins Soziale [...] zurückwirken«¹⁰⁹ könne. »Von was da Zeugnis abgelegt wurde, das war die Leere der Welt, das Untröstliche der verlassenen Dinge in der gespenstischen Kahlheit der Räume, das Ausgesetzte des Menschen.« Selbst in der *prima facie* für das Gegenteil sprechenden, so überaus reichhaltigen bildlichen Flora und Fauna Franz Marcs und Paul Klees »klingt«, so meint er, »immer die leise Trauer

105 M/1, 241, sowie zur angeblichen Rettung durch Kunst ebd., 518.

106 Vgl. Vf., *Heimat für Heimatlose? Politische Überlegungen zur Literatur der Verlassenheit*, in: *Europäische Ungastlichkeit und -identitären Vorstellungen. Fremdheit, Flucht und Heimatlosigkeit als Herausforderungen des Politischen*, Hamburg 2019, Kap. II.

107 Vgl. M/2, 325 zu einem »Übergewicht des Sozialen«, das man dem politischen Totalitarismus und dem mit ihm einhergehenden Primat des Politischen zu verdanken habe; siehe dazu: *Verfemte Kunst*, 13.

108 Vgl. M/1, 442, 477. Die Rede von bindungs- bzw. voraussetzungsloser Freiheit erinnert sehr an Sartre.

109 Haftmann, *Skizzenbuch*, 156, 121.

mit um das Herausgefallensein des Menschen« aus jeder ihn letztlich bergenden Welt.¹¹⁰ Diese Trauer »klingt« aber nur an, insofern sie wahrzunehmen ist vermittels des ästhetisch sichtbar Gemachten – unter Verzicht auf jeden Versuch, »das fürchterliche Ausgeschlossensein« aus einer stummen und gleichgültigen, allenfalls mathematisch fassbaren Natur und »die Leere, die wir nicht mehr mit ererbten Bildern willkürlich ausfüllen können«, beschönigen zu wollen (M/1, 518).

5. Schluss

In dieser Perspektive empfiehlt es sich, von einem angeblich ›reinen‹ Sehen oder ›reinen‹ Hören nicht allzu viel Aufhebens zu machen. Worauf es modernen Künsten, Maler:innen, Komponist:innen und Dichter:innen..., allererst ankommt bzw. ankommen müsste, ist die rückhaltlose Selbstexposition, das Sichaussetzen im Ausgesetztheit, das ästhetisch zur Darstellung kommen soll und dabei aus einer Sensibilität und Responsivität schöpft¹¹¹, die nicht von vornherein aufgetrennt ist in diverse Modi ästhetischer Erfahrung, welche vielmehr miteinander durch mannigfaltige Querverflechtungen verbunden sind, wie es nicht zuletzt im Diskurs über das Synästhetische deutlich wird. Apologien ›reinen‹ Hörens und Sehens sollten nicht darauf hinauslaufen, andere ›Sinne‹ vollkommen abzutrennen; ihr Sinn lag vielmehr darin, jegliche Unterwerfung unter heteronome Normen zurückzuweisen, die darauf hinauslaufen, das ästhetische Sichaussetzen zu bevormunden, zu reglementieren und womöglich auf gefällige Weise zu entschärfen. In diesem Sinne war nichts einzuwenden gegen Versuche, Bilder und Klänge zu mischen und *deren Deutungen* in einer delimitierten Metaphorik sich überkreuzen zu lassen – vielleicht in der utopischen Hoffnung, an ein primordiales, synästhetisches, orphisch-vorsokratisches¹¹² Milieu leibhaften In-der-Welt-seins wieder Anschluss zu finden, in dem man auf diese Weise allerdings nicht ›Wurzeln schlagen‹ und derart ungefährdet ›wohnen‹ kann, wie es ontologische Visionen einer angeblich

110 Zum Vorangegangenen vgl. M/1, 440, 508.

111 Vgl. die Vorstudien in den Kapiteln I und II in diesem Bd.

112 Haftmann, *Der Mensch und seine Bilder*, 218.

längst anstehenden Wiederbeheimatung des Menschen in einem ›irdischen‹ Leben suggerieren.¹¹³

Die fragliche Metaphorik tendiert offenbar zu zwei Extremen: angesichts des Befundes, dass scheinbar *nichts nicht*-metaphorisch gesagt werden kann, in ihrer Unbegrenztheit nahezu beliebig zu werden, einerseits und zu ikonologischen Fehlschlüssen andererseits, die suggerieren, bildlich Gesagtes ›sei‹ so und so. Wenn Musik in Folge einer solchen *Gleichsetzung*¹¹⁴ so aufgefasst wird, dass sie ›wirklich‹ malt, geht aber die Fruchtbarkeit chiasmatischer Bezüge von Klängen auf Bilder (*vice versa*) ebenso verloren wie im umgekehrten Fall, in dem man unterstellt, Bilder seien musikalische Kompositionen bzw. schlicht ›Musik‹. In beiden Fällen wäre gar nichts gewonnen. In beiden Fällen würde man sich nicht mehr ›kalkuliert verlieren‹ (um ein Oxymoron Taurecks aufzugreifen; MuG, 377) in einem exzessiven Bildgebrauch, sondern sich ihm von vornherein derart ausliefern, dass er nichts mehr lehren könnte. Was aber könnte er überhaupt lehren – und woraufhin sollten wir ihn insofern kritisch befragen?

Zum Abschluss der hier vorgelegten kurzen Situationsbeschreibung multipler chiasmatischer Verhältnisse zwischen Sicht- und Hörbarem, Bildern und Klängen, Malerei und Musik möchte ich folgende Deutung vorschlagen: Wir kommen normalerweise als Sehend-Hörende und als Hörend-Sehende zur Welt, in einer primären, individuell höchst unterschiedlich ausgeprägten, polyästhetischen Sensibilität und Responsivität, die jede(n) früher oder später mit der existenziellen Frage konfrontieren muss, ob und wie das ungefragt in Gang gekommene und radikal der Welt, Anderen und sich selbst ausgesetzte Leben überhaupt ›lebbar‹ sein soll. Künstler:innen geben darauf durchweg die Antwort: nur im rückhaltlosen *Sichaussetzen* des ästhetischen Lebens selbst – was auch immer dann aus ihm wird, wie auch immer man unter höchst verschiedenen historischen Umständen ›bewerten‹ wird, was es hervorbringt: Kunst, Anti-Kunst oder »verfemte« Kunst... Es hat

113 Nicht umsonst fasste Ernst Wilhelm Nay seine Bilder wie »Nomadenlieder« auf (ebd., 274). Haftmann spricht an anderer Stelle von »Lieder[n] von der Erde« als einer verwundeten Welt (*Skizzenbuch*, 127).

114 Von der explizit bei Haftmann mit Blick auf den russischen symbolistischen Ästhetizismus die Rede ist; *Der Mensch und seine Bilder*, 197.

sich gezeigt, »in welcher Unbedingtheit der Künstler zu existieren hat«¹¹⁵, gerade in Zeiten, wo sein Tun als verfemt gilt und keine Hoffnung darauf mehr besteht, dieser Spuk werde vorübergehen. In dieser Unbedingtheit gedeiht keine Autonomie, möglicherweise aber eine Autarkie ästhetischer Existenz, die jegliche Unterwerfung unter heteronome Normen zurückweisen muss. Dabei kann sie sich in ihrer Freiheit synästhetischer und chiasmatischer Bezüge auf andere Register menschlicher Erfahrung bedienen. Letztlich tut sie das, um in dieser Weise kreativ auf das zurückzukommen, wovon sie ausgegangen ist: auf ihre responsive Sensibilität selbst. In ihren primitiven, archaischen, kindlichen und wilden Formen kennt diese zunächst sich selbst nicht. Sie muss sich ästhetisch äußern, um sich als Sensibilität eines ausgesetzten Lebens – als verletzte, verwundete oder zerrissene, als einsame und abgeschiedene, aber auch als dem Schicksal Anderer verbundene, an ihm teilnehmende und sich ihm verpflichtende – überhaupt verstehen zu können; sie muss sich in einem Werk manifestieren, es vor sich bringen und sich dazu verhalten. Nicht notwendig in und mit Worten, die allemal verfehlen, was bildlich zu sehen und musikalisch zu hören gegeben wurde, wohl aber in einer ständigen, ästhetisch inspirierten Refiguration des ausgesetzten Lebens selbst. Am Ende äußert sich dieses in ästhetischer Art und Weise nicht, um affirmativ zu bruchloser Identität mit sich selbst zu gelangen, sondern, im Gegenteil, um sich selbst unähnlich, anders und verfremdet zu erscheinen, d.h. um Distanz zu sich selbst als ausgesetztem zu gewinnen. Von vornherein muss es wenigstens ahnen, wenn nicht wissen, der Welt, Anderen und sich selbst ausgesetzt zu sein. Doch daraus kann nur dann etwas ästhetisch produktiv hervorgehen, wenn ausgesetztes Leben darin nicht einfach aufgeht, sondern sich mit seinem Ausgesetztsein auseinandersetzt, d.h. wenn es sich letzteres auch vom Leib hält, um es ästhetisch überhaupt artikulieren zu können. Ob allerdings unvermeidlich ausgesetztes Leben, das sich auf der nicht endenden Suche nach seiner wirklichen Lebbarkeit auch seinerseits ästhetisch aussetzt, um seinem Ausgesetztsein nicht *ausgeliefert* zu bleiben, je dahin gelangen kann, letzteres zu überwinden, steht dahin. Für die einen liegt in dieser Zielperspektive die eigentliche Eschatologie der Kunst, für die anderen ihr ärgster Verrat.

115 Haftmann, *Verfemte Kunst*, 17.

